

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**O CENTRO MUNICIPAL DE ARTES HÉLIO OITICICA
E O MOVIMENTO CONTRA AS BARREIRAS INVISÍVEIS**

Gisele da Conceição Castro

Orientadora Tatiana Martins

RIO DE JANEIRO

2018

GISELE DA CONCEIÇÃO CASTRO
O CENTRO MUNICIPAL DE ARTES HÉLIO OITICICA
E O MOVIMENTO CONTRA AS BARREIRAS INVISÍVEIS

Monografia apresentada pela acadêmica
Gisele da conceição Castro como exigência
do curso de graduação em História da Arte
da universidade Federal do Rio de Janeiro
sob a orientação da professora Tatiana
Martins

RIO DE JANEIRO

2018

O CENTRO MUNICIPAL DE ARTES HÉLIO OITICICA
E O MOVIMENTO CONTRA AS BARREIRAS INVISÍVEIS

GISELE DA CONCEIÇÃO CASTRO

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

TATIANA MARTINS

ESCOLA DE BELAS ARTES - UFRJ

MARCELO DA ROCHA SILVEIRA

ESCOLA DE BELAS ARTES - UFRJ

VINÍCIOS KABRAL

ESCOLA DE BELAS ARTES - UFRJ

CONCEITO FINAL: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram para o meu crescimento pessoal, intelectual e acadêmico. Em especial, meus humildes agradecimentos aos meus pais, irmãos, e a meu esposo - que nos momentos mais difíceis soube me fazer enxergar todo o meu potencial e não me deixou desistir desse sonho - aos meus professores, que tiveram a generosidade de compartilhar seus conhecimentos e saberes que me foram tão essenciais. E por último agradeço a Deus por ter me garantido a felicidade de compartilhar essa vida maravilhosa com pessoas gentis e amáveis e por ter me dado à oportunidade de ingressar na vida acadêmica.

Resumo

O Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) é uma instituição cultural consolidada na cidade do Rio de Janeiro e sua concepção e implementação evidenciam sua relevância como produtora e expositora de linguagens contemporâneas. Esse projeto busca trazer para a discussão transformações seja no âmbito administrativo, artístico ou ideológico, pelas quais o centro passou durante sua trajetória. Coloca-se como questão central a forma como esse espaço dialoga com o público e com sua vizinhança, como a Praça Tiradentes e a Região do Saara – lugares significativos. Pretende-se também enriquecer o debate com a exposição Rio Rounds de Richard Serra do ano de 1997 e a exposição Iole de Freitas no ano de 2000 da artista Iole de Freitas. Além disso, analisar e interpretar o resultado de dois projetos sociais desenvolvidos no CMAHO que são eles: o Projeto Escola e Museu e o Projeto Circulando.

Palavras chaves: artes visuais; Hélio Oiticica; mediação cultural e arte contemporânea.

Abstract

The Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) is a consolidated cultural institution in the city of the Rio de Janeiro and its design and implementation highlight its relevance as a producer and exhibitor of contemporary languages. This is project looking to bring to the discussion transformations whether in the administrative, artistic or ideological scope, through which the center passed during its trajectory. Putt on the central question how the space dialogues with the public and the neighborhood, such as Praça Tiradentes and Região do Saara – significant spaces. It is also intended to enrich the debate with the Rio Rounds exhibition by Richard Serra of the year 1997 and Iole de Freitas in the year 2000 by artist Iole de Freitas. And in addition to problematize two social projects developed in CMAHO which are them: the Projeto Escola e Museu and the Projeto Circulando.

Keywords: visual arts; Hélio Oiticica; cultural mediation and contemporary art.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1. O CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA E SUAS TRAMAS	12
1.1 A Região do Saara.....	21
1.2 A Praça Tiradentes.....	24
2. A TRAJETÓRIA INSTITUCIONAL DO CENTRO MUNICIPAL DE ARTES HÉLIO OITICICA.....	34
3. REFORMULAÇÕES NO ATENDIMENTO AO PÚBLICO.....	39
3.1 Projeto Escola e Museu.....	42
3.2 Projeto Circulando.....	45
4. EXPOSIÇÃO RIO ROUNDS DE RICHARD SERRA	49
5. EXPOSIÇÃO IOLE DE FREITAS	62
6. CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

INTRODUÇÃO

O ponto de partida para a motivação desta pesquisa originou-se a partir de uma experiência de trabalho realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) que durou pouco mais de um ano - de maio de 2013 a outubro de 2014. Durante esse período pude pensar e discutir com colegas de trabalho – profissionais da área - questões ligadas ao público e ao espaço onde ele está localizado. Nossas rotinas de trabalho eram: atendimento ao público; atuação na organização dos documentos da instituição e momentos de estudos e pesquisas ligados à arte e a educação que visavam nos capacitar para os momentos de conversa com o público durante as visitas e no entendimento das estruturas e do papel social desempenhado pela instituição.

O desejo de atuar no desenvolvimento de trabalhos ligados à participação do público nas exposições surgiu da observação minuciosa do comportamento de seus visitantes e a conclusão imediata de que as pessoas menos favorecidas socialmente (e que por motivos diversos conviviam ali diariamente) não se faziam visitantes do centro.

Outra inquietação se deu quando também percebem que alguns dos funcionários, sobretudo, os das classes mais humildes (copeiros, eletricitas, auxiliares de serviços gerais, seguranças e outros) do CMAHO também não tinham o hábito de participar como visitante das exposições. Suas atuações eram somente ligadas às funções que desempenhavam. Isso se tornou uma preocupação, pois a questão que permeou o pensamento da equipe foi: como poderíamos envolver as diversas camadas sociais que passam e que trabalham por ali todos os dias se não conseguimos nem mesmo despertar o interesse de quem está dentro da instituição diariamente?

Para que o trabalho fosse desenvolvido de maneira satisfatória seria necessário conhecer esse público e desenvolver um tipo de acolhimento diferente dos que estamos acostumados a receber nos diversos museus e centros culturais da cidade. Por tanto, seria necessário o contato com pesquisas que revelam dados sobre hábitos culturais, visitas em outros equipamentos de arte da cidade, contato com educadores e teóricos de áreas

afins. Além de constantes conversas informais com público. Vale frisar que, neste momento (2013/2014), o CMAHO estava retomando as atividades de recebimento do público, após ter ficado um longo período sem desenvolver atividades desse gênero.

Visando o enriquecimento artístico e cultural como um todo durante os trabalhos ligados ao público a equipe do CMAHO chegou à conclusão de que ela deveria reduzir os ímpetus de contaminar o público com os seus saberes – enquanto porta voz da instituição em questão. Nesse sentido ficou claro de que as ações tinham que ser mais respeitosas e observadoras, pois o interesse maior estava em conseguir chegar às impressões alheias. A ideia de “encontro” foi a primeira motivação da equipe.

E é essa a ideia central discutida aqui nesta pesquisa. As diversas formas de encontro e de diálogos que o CMAHO nos proporcionou e nos proporciona até hoje. E como problema central para essa pesquisa teremos a seguinte questão: Mesmo tendo passado por diversos problemas durante sua trajetória institucional o CMAHO conseguiu sobreviver, como isso foi possível?

A hipótese para essa questão é: mesmo o CMAHO não sendo uma instituição de referência em grande escala no que diz respeito ao fomento da arte contemporânea suas atividades e práticas efetivas de museu, pode identificá-lo como um bem cultural para a população. E, mesmo não possuindo um projeto de gestão permanente, esta instituição consegue reforçar sua importância no âmbito artístico, cultural e contemporâneo da cidade do Rio de Janeiro.

Os museus bem como os demais equipamentos culturais podem se apresentar como potentes ferramentas promotoras do debate a respeito da educação/exposição. À diante, veremos algumas soluções desenvolvidas pela equipe de atendimento ao público do CMAHO que tiveram fortes influências dos ensinamentos do educador Paulo Freire e suas teorias a respeito das práticas dialógicas.

Para intensificar as discussões também se fez necessário um levantamento histórico sobre o CMAHO bem como o seu entorno, pois durante

as visitas as explanações os olhares não se limitavam somente aos objetos de arte que estavam dentro dos espaços reduzidos das galerias. As observações a respeito dos caminhos também eram muito bem vindas durante as conversas. Por tanto se torna indispensável à busca pelo conhecimento a respeito da Região do Saara e da Praça Tiradentes e, além disso, identificar quais as tramas que conectam essas áreas marginalizadas ao CMAHO.

Abordamos também neste trabalho relatos sobre os projetos sociais desenvolvidos no CMAHO nos anos de 2013 e 2014. O primeiro foi o Projeto Escola e Museu que se originou da parceria entre centros culturais e museus da cidade do Rio de Janeiro e tinha como propósito a realização de visitas com alunos da rede municipal de ensino do nível fundamental. O segundo foi o Projeto Circulando que se refere ao desenvolvimento de encontros com pessoas oriundas de abrigos da Cidade do Rio de Janeiro.

Para vincular a feição sócio-educativa proposta no período 2013-2014, caracterizamos as exposições: Richard Serra – *Rio Rounds* de 1997, que contou com a curadoria de Vanda Mangia Klabin e do próprio artista e a Iole de Freitas, de 2000, que teve como curadora Sônia Salzstein. Nestes capítulos aborda-se a proposta de trabalho e as observações dos artistas sobre a arquitetura do prédio onde reside o CMAHO e as diversas formas de diálogo possíveis com o entorno e o público de modo que entendemos ambas as propostas expositivas marcadas pela polifonia singular do CMAHO.

O método de pesquisa será de natureza básica com abordagem qualitativa e finalidades exploratórias para isso será necessário o levantamento de dados a partir dos documentos que contam a história do CMAHO bem como materiais bibliográficos a respeito do local onde está localizado a instituição e os seus vizinhos que contextualizam histórico-artisticamente esses lugares. Utilizamos pesquisas, entrevistas, relatórios das visitas – diversos documentos inscritos na lógica patrimonialista. E, além disso, teremos como base de sustentação um documento intitulado “Conceitos Chaves da Museologia”. Esse material refere-se às terminologias que abrange o universo dos museus destacando sua relevância para a sociedade.

Em resumo teremos o objetivo geral traduzido no desejo de: Reforçar a importância do CMAHO no âmbito artístico, cultural e contemporâneo para a Cidade do Rio de Janeiro. E no que se refere aos objetivos específicos pretendemos: descobrir quais tramas conectam o CMAHO a seus vizinhos (Região do Saara e Praça Tiradentes); apontar as exposições de Richard Serra e Iole de Freitas e as diversas formas de diálogos entre o público, a arquitetura e o entorno e descrever as reformulações passadas pelo CMAHO no quesito atendimento ao público.

1. O CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA E SUAS TRAMAS

Hélio Oiticica é sem dúvidas um dos artistas brasileiros de maior importância para o nosso país, seu trabalho influenciou e influencia artistas até hoje. Toda sua trajetória bem como seus escritos teve papel fundamental na construção da narrativa da história da arte nacional e internacional.

Mesmo sendo um espaço que realiza exposições e seja um tributo a Hélio Oiticica, o CMAHO possui uma gama de informações sobre algumas das obras de Oiticica (relatórios, fotografias, catálogos, matérias de jornais e revistas, *folderes*, entre outros) bem como das exposições de outros artistas, nacionais e internacionais, que lá aconteceram. Porém há certa lacuna de trabalhos acadêmicos sobre este centro cultural e suas exposições. Esta pesquisa deseja enriquecer o meio acadêmico com uma pequena parte desse tesouro, que ainda encontra-se escondido.

Naquele momento (2013/2014) todos os documentos que tratavam da história da instituição bem como das exposições e, além disso, todos os livros e catálogos produzidos em decorrência das mesmas estavam empilhados em uma pequena sala e longe do contato com pesquisadores. Sendo assim era inviável a ideia de fomento do conhecimento artístico, histórico e cultural da instituição tendo em vista que também não havia uma catalogação desses materiais nem tampouco mecanismos que facilitariam a busca de qualquer documento.

No final de 2014, a situação do CMAHO melhorou significativamente nesse aspecto. A instituição passou por algumas reformas e dentro projeto houve a reformulação de uma das galerias do térreo que foi desocupada e reorganizada como uma sala de estudo e pesquisa aberta ao público. Lá estão todos os materiais bibliográficos produzidos no CMAHO devidamente catalogados. E, além disso, a sala possui um banco de dados digitais acessíveis ao público que se propõe realizar pesquisas nesse campo.

O CMAHO também passou por transformações relevantes no que se refere ao serviço de atendimento ao público. Também nesta época estava

sendo formada uma equipe para pensar, discutir e pôr em prática ações voltadas para o envolvimento de seus visitantes. Logo de início a equipe que estava desenvolvendo este trabalho chegou à conclusão de que as pessoas menos favorecidas socialmente, mas que por algum motivo conviviam ali diariamente não se faziam visitantes do centro, bem como os próprios funcionários da instituição sobretudo os das classes de apoio. Uma das principais preocupações foi tentar entender como funcionava a relação do público com o CMAHO e de que forma seria possível reduzir as distâncias evidenciadas naquele momento.

A primeira vez que estive no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica foi em ocasião de uma aula de uma das disciplinas da minha graduação, no início de 2013. Não sabia muito bem como chegar lá. Quando estava próximo ao Real Gabinete Português de Leitura¹ pedi informação a um vendedor ambulante que, prontamente, apontou a direção a qual eu deveria seguir e logo após me fez observações a respeito dos perigos que aquele lugar oferecia. Seus apontamentos eram sobre risco de assalto e a prática comum de prostituição.

Confesso que aquela informação me pegou de surpresa, porém não foi algo que me indispôs a participar do encontro. Muito pelo contrário fiquei me perguntando como a instituição enfrentava este fato e como haveria de ser a convivência com os seus vizinhos.

Ao entrar no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, o público percebe bem de início que o espaço é diferente dos centros culturais e museus que nós estamos acostumados a ver. Segundo Brian O'doherty boa parte destas instituições nos apresentam uma estrutura arquitetônica cuidadosamente pensada para afastar o exterior do interior e que por sua vez acaba transformando o espaço das galerias e dos museus em lugar paralelo e fora da realidade do mundo (O'DOHERTY, Brian, 2002, p.3).

¹ O Real Gabinete Português de Leitura é a sede da associação mais antiga do país fundada em 1822 pelos portugueses que aqui residiam, logo após a independência do Brasil. O prédio foi inaugurado, em 1887, pela Princesa Isabel e está localizado na Rua Luiz de Camões, nº 30.

No CMAHO, os usuários são recepcionados por dois grandes portões de ferro. Neles não há vidro ou nenhum outro objeto que impeça a transparência. O interior do primeiro pavimento é revelado sem pudor. Da rua é possível ver uma das galerias e o contrário também acontece, quem está dentro pode, facilmente, distrair-se com os episódios da rua. Neste sentido duas grandes ordens são quebradas de acordo com os pensamentos de O'doherty. A primeira se refere ao espaço intocável da galeria no âmbito visual e que em sua essência traz o foco voltado exclusivamente para o objeto de arte e o segundo ponto é a quebra do silêncio. O zum zum zum da rua interfere de forma incisiva no hall e nas galerias.

O Prédio do CMAHO é de estilo neoclássico com inauguração datada em 09 de janeiro de 1872 tendo como responsáveis três engenheiros que se alternaram durante o processo de construção do edifício. O primeiro foi o Major José Carlos de Carvalho que iniciou a construção no ano de 1863 ficando até 1865 quando passou o comando para o engenheiro Major Pedro Torquato Xavier de Brito. O último a assumir os trabalhos foi o engenheiro José João Alves. Dezoito anos após a sua inauguração o espaço passou por uma ampliação, na ocasião foram anexados dois prédios. Este edifício foi construído para abrigar o antigo Conservatório de Música (figuras 1 e 3) que deixou o espaço em 25 de agosto de 1907 sob a alegação de insuficiência no que se referia às novas demandas da instituição dado o crescimento do ensino da música no município do Rio de Janeiro. Por esse motivo o espaço passou a ser ocupado pelo Conservatório de Arte Dramática Brasileiro. No final dos anos 20 o edifício cedeu o lugar para a diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda que não ficou por muito tempo neste lugar liberando-o para a Escola Nacional de Engenharia que permaneceu por lá até 1962, deixando o local para mudar-se para a Ilha do Fundão. Depois disso o prédio ficou abandonado chegando, lamentavelmente, ao estado de ruína.

Figura 1 Antiga sede do Conservatório de Música (atualmente CMAHO)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_de_M%C3%BAsica_do_Rio_de_Janeiro

Entre os anos de 1993 e 1995 o edifício foi restaurado sob a responsabilidade de André Zambelli, coordenador do Corredor Cultural entidade encarregada da preservação do patrimônio arquitetônico da região do centro da Cidade do Rio de Janeiro. Este imóvel pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi concedido em empréstimo ao Município para atender as demandas da secretaria de Cultura. O acordo foi feito em 24 de setembro de 1987 e renovado em 1995, um ano antes da inauguração do CMAHO. Todos esses dados foram coletados de documentos da instituição, sendo eles certidões, contratos e alguns relatórios como podemos observar nas figuras 2 e 3.

Figura 2: Termo de convênio de cessão de uso do imóvel firmado entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Prefeitura da cidade com data em 24 de set. de 1987.

10 p
23821/85
36

TERMO DE CONVÊNIO DE CESSÃO DE USO DO
IMÓVEL SITUADO NA RUA LUIZ DE CAMÕES,
Nº 68, N/C, FIRMADO ENTRE A UNIVERSI-
DADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO E O
MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO.

Aos 24 dias do mês de setembro de 1987, entre: 1) como Cedente, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, representada neste ato por seu Magnífico Reitor, Professor HORÁCIO MAGALHÃES MACEDO, do lavante designado CEDENTE, e 2) como Cessionário o Município do Rio de Janeiro, representado neste termo pelo Excelentíssimo Senhor Secretário Municipal de Cultura ANTONIO PEDRO BORGES DE OLIVEIRA, doravante designado CESSIONÁRIO, tendo em vista o decidido no Processo nº , é assinado o presente termo de CESSÃO DE USO, que se regerá incondicionalmente e irrestritamente pela legislação específica, que se considera como parte integrante deste instrumento, com as seguintes cláusulas e condições:

CLÁUSULA PRIMEIRA - (Objeto do termo) - Constitui objeto da presente cessão de uso o imóvel integrante do patrimônio da CEDENTE situado na Rua Luiz de Camões, nº 68, N/C, com terreno de 835m² e área construída de 2.402 m².

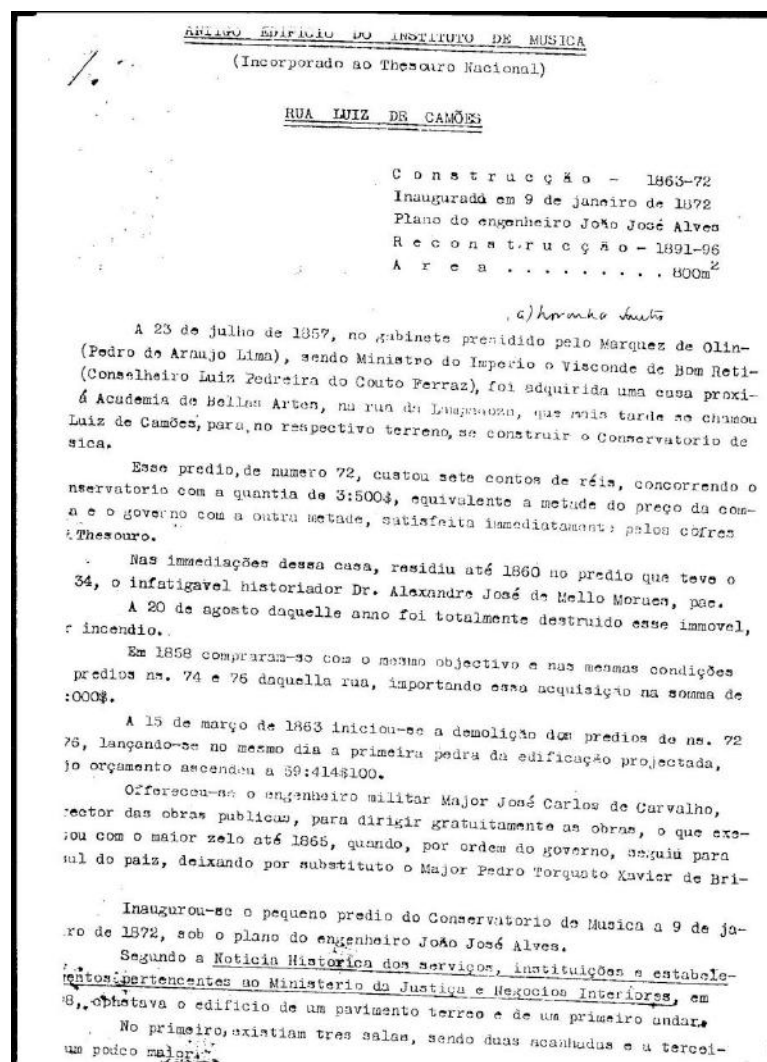
CLÁUSULA SEGUNDA - (Destinação do Imóvel) - O Imóvel, cujo uso é ora cedido, destinar-se-á, exclusivamente à Secretaria Municipal de Cultura para o funcionamento de suas atividades, seus serviços e acomodação de seu pessoal.

CLÁUSULA TERCEIRA - (Legislação específica aplicável) - A presente cessão se regerá pelo disposto na Lei nº 6027 de 09 de abril de 1974.

CLÁUSULA QUARTA - (Prazo) - A presente cessão de uso vigorará pelo prazo de 10 (dez) anos, observado o disposto na cláusula décima primeira.

Fonte: Acervo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica

Figura 3: Documento que aponta a compra do terreno do CMAHO e descrições sobre demolição e construção do novo edifício, bem como data de inauguração do Conservatório de Música.



Fonte: Acervo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica

Para entendermos melhor os motivos pelos quais o quadro de visitantes do CMAHO se apresentava de forma insatisfatória de acordo com a missão da instituição conferimos uma pesquisa sobre o mapa cultural da cidade do Rio de Janeiro realizado pelo Datafolha no ano de 2013. Nela foram observados os hábitos culturais de moradores (a partir de 12 anos) de diferentes classes sociais.

Os desafios para o CMAHO eram realmente grandes, pois os fatores socioeconômicos são bem expressivos na influência das escolhas das atividades culturais dos cariocas. No resumo da pesquisa o primeiro fator que

aparece é o conceito de cultura relacionado à arte e ao erudito. Isso engloba visitas a museus e galerias de artes, concertos de música clássica, espetáculos de dança e teatro e feiras de artes. Essas práticas são mais comuns entre moradores da Zona Sul com nível superior de escolaridade e integrantes das classes A e B (população com renda familiar de até 10 salários mínimos). A pesquisa também aponta o seio familiar como o maior incentivador nas escolhas de atividades culturais, assumindo, então, as escolas e poder público papel secundário nas decisões.

Por outro lado a pesquisa revela que as classes C e D (população com renda familiar de até 2 salários mínimos) tendem a optar por atividades mais democráticas como por exemplo, visitas a shopping center, cinema, feiras populares, shows de músicas populares, entre outros.

Na conclusão da pesquisa do Instituto Datafolha há um apontamento para o poder público e a orientação é de que haja maior incentivo em atividades que envolvam as classes menos favorecidas e que corroborem com a apropriação dos espaços culturais da cidade. A partir desses apontamentos o CMAHO começou a desenvolver ações para o público que visavam não só aumentar o número de visitantes, mas também despertar a consciência de que aquele lugar tal como qualquer outra instituição cultural da cidade está ali com o propósito de receber as pessoas e que cada cidadão independente de classe social, identidade de gênero, ou cor tem o direito de ocupá-la. E, além disso, a equipe do CMAHO começou a pensar sobre a importância da fala durante os encontros com o público.

Na busca pelo entendimento do outro e de nós mesmo foi possível à conclusão de que era preciso tornar o olhar e a voz da instituição o mais neutro possível. Observando que em uma conversa se fala e se ouve. Entendemos que o papel deste equipamento não é o de estabelecer verdades ou reafirmá-las, mas sim de estimular as pessoas na criação de suas próprias ideias a respeito do que elas estavam vendo nas salas de exposição do CMAHO e/ou fora delas. Quais eram as suas impressões? Como elas relacionavam o que estavam vendo com o seu cotidiano? E se era possível estabelecer uma relação? Como eram os seus espaços de convivência? Perguntas mais simples

também permeavam as conversas, como por exemplo, você gostou da exposição? Por que sim, e por que não? Qualquer resposta por mais imatura, tímida ou prematura que fosse seria aceita e inserida na conversa.

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que surge alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes distantes do mundo que não fizemos, acrescentando algo a ele que fazemos. (FREIRE, 1935, p.35).

De fato, tornar neutro o olhar e a voz de uma instituição de arte em uma conversa com o público não é tarefa fácil, pois estamos condicionados a formular conceitos e ideias sobre os objetos artísticos que nos circulam o tempo todo. Antes mesmo de inaugurar uma exposição, se é comum nos setores que envolvem educação dos centros culturais e museus realizarem um minucioso levantamento de informações técnicas e conceituais do artista, período artístico, momento histórico, curadoria, em fim todos os saberes relacionados ao universo da criação artística do objeto em questão.

Seguindo essa lógica surge um impasse. Como conduzir um encontro com uma pessoa que nunca havia estado em um centro cultural anteriormente, sem contaminá-los com ideias prontas? Tendo observado este ponto, a equipe chegou à conclusão de que estaria reafirmando superioridades ao se posicionar no meio, servindo de ponte entre o público e os objetos de arte, pois uma ponte é somente uma ponte. Algo que liga uma coisa a outra. Mas a ponte neste caso é apenas um recurso, ela não faz parte nem de um lado nem do outro ela está, literalmente, no meio. Neste caso a equipe gostaria, em primeiro lugar, de ouvir o outro e de poder trocar ideias sem determinar aquilo que as pessoas iriam receber enquanto conteúdo durante as visitas. Lembrando também que a instituição ganha muito em permitir que as pessoas falem. Há neste caso um enriquecimento cultural de ambas as partes.

Observando o entorno onde está localizado está instituição o grupo começou a pensar nos desafios que teriam, pois é do conhecimento de muitos que está região é vista com maus olhos pela sociedade carioca, tendo em vista aspectos que a põe à margem (população de moradores de rua, prostituição, índices furtos e roubos, entre outros). O CMAHO buscou, naquele momento,

não ignorar esses aspectos e sim desempenhar trabalhos que pudessem envolver a região e fazer com que a sua presença, enquanto instituição, não fosse entendida como algo estranho e fora dos padrões, mas sim como parte dela e como mecanismo capaz de interagir com os ambientes, sem a intenção de modificar as realidades.

Daniel Buren nos leva a reflexão dos termos arte, arte pública, arte de museu. Buren faz a seguinte pergunta: quando dizemos que a arte que está ao ar livre é arte pública, não estaríamos nesse sentido dizendo que a arte que está dentro de uma instituição museológica não é pública? E que, portanto, está não deseja o olhar público? (BUREN, 2001, p.157). O artista, neste apontamento, deseja discutir amplamente a questão do público e o modo como as instituições e os poderes políticos encaram este tema. Para Buren, a arte que está na rua é obrigatoriamente pública ao contrário da arte residente nos museus, pois está ainda serve a uma elite minoritária que escolhe estar ali, muitas vezes por que entende, conhece, aprecia, seguindo a lógica econômica e social está pessoa esta autorizada a entrar nesse espaço. O mesmo acontece nos espetáculos teatrais e de dança, onde boa parte de seus frequentadores são pessoas, que de alguma forma tem uma relação direta com esses espaços (dançarinos, artistas, produtores, críticos, curadores, historiadores da arte e etc.). É evidente a ausência de democracia nesses espaços e o resultado disso é a segregação desses ambientes criando, por assim dizer, barreiras invisíveis.

Para ampliar um pouco mais o nosso olhar sobre o Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, tratado pela equipe de atendimento ao público como Agaó², torna-se relevante apresentar o espaço onde ele está localizado, bem como o seu entorno. Assim, a partir desta apresentação, poderemos mapear a forma como a instituição é vista pelas centenas de pessoas que passam por essa região todos os dias e, além disso, trazer para a discussão as diversas formas de diálogo que a instituição mantém com o seu público e o entorno.

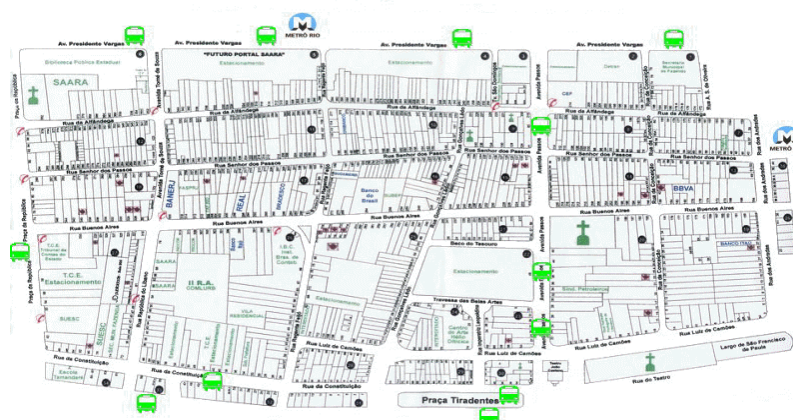
² A reformulação do nome foi proposto por alguns alunos do curso de Design da Pontifícia Universidade Católica do RJ em ocasião do desenvolvimento de um trabalho. Todos os funcionários e até mesmo alguns frequentadores do espaço tinham o hábito de se referir ao centro, de maneira informal, como “HO”, que se trata da abreviação do nome Hélio Oiticica. A reformulação foi pensada em se escrever por extenso o som dessas letras, no caso, “HO” passou a ser “Agaó”.

A partir deste seguimento, destacamos então, para essa conversa, seus vizinhos mais próximos que são a Região do Saara e a Praça Tiradentes.

1.1 A Região do Saara

Em 1962 foi fundada pelos comerciantes do centro da cidade do Rio de Janeiro a Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega (Saara). A sigla Saara compreende não só o nome da associação como também uma das regiões mais conhecidas da cidade quando o assunto é comércio popular. A região do Saara abrange as ruas: do Líbano; Regente Feijó; Gonçalves Ledo; da Conceição; dos Andradas; Buenos Aires; Senhor dos Passos e Alfândega. Além de uma parte da Praça da República e as Avenidas Passos e Tomé de Souza (WORCMAN, 2000, p. 7).

Figura 4 - Mapa da Região do Saara, RJ.



Fonte: <https://www.dicasdacarioca.com.br/rio-de-janeiro/comprando-no-rio/saara-alem-das-compras-um-passeio-diferente>

A associação foi fundada para defender a região da criação de uma avenida, a Diagonal, que ligaria o Bairro da Lapa à Avenida Presidente Vargas. Tal postura foi assumida mediante ao fato que ocorreu há 20 anos quando construíram a Presidente Vargas no projeto de reforma urbanística conduzido por Pereira Passos, onde parte do Campo de Santana foi demolido assim como 4 igrejas e 525 prédios de lojas e residências isso sem contar o

desaparecimento das ruas São Pedro e General Câmara. Os comerciantes temiam que algo semelhante acontecesse (WORCMAN, 2000, p. 8 e 9).

Figura 5 - Rua da Candelária esquina com Rua da Alfandega



Fonte: <https://diariodorio.com/historia-do-saara/>

A sigla Saara também faz menção aos grupos étnicos que compõem boa parte dos comerciantes dessa região que são eles: imigrantes portugueses; libaneses; sírios; armênios; gregos; judeus; espanhóis; coreanos e chineses (WORCMAN, 2000, p.10 e 11). Além disso, a região abriga outros grupos que vieram para o Rio de Janeiro por diversos motivos como no caso dos africanos e afrodescendentes, que em sua maioria, desempenhavam trabalhos informais, isso porque durante o final do século XIX e início XX a cidade do Rio de Janeiro passou a ser uma das mais importantes do país, cidade esta que abrigava não só os negros que vinham de Salvador com esperanças de uma maior abertura social e econômica, como também os negros vindos da região do Vale do Paraíba que foram obrigados a migrar para a nova Capital do Império por causa da queda do café na segunda metade do século XIX. Isso sem falar nos negros vindos de Minas Gerais motivados pelo declínio das minas de metais preciosos. Tal comportamento fez a cidade do Rio de Janeiro aumentar sua população absurdamente em pouquíssimo tempo.

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Osum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar. (...) A baianada veio de qualquer maneira, a gente veio com a nossa roupa de pobre, e cada um juntou sua trouxinha: “vamos

embora para o Rio porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom". (...) Era barato a passagem, minha filha, quando não tinha, as irmãs inteiravam pra ajudar. (...) Dois, três dias de viagem, a comida a gente fazia antes de vir, depois era ali mesmo, tomava camaradagem com aqueles homens de lá de dentro do navio, sabe como é baiana (Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, arquivo Corisco Filmes). (MOURA, 1995, p.43)

Muitos desses africanos e afrodescendentes que chegaram ao Rio de Janeiro não possuíam qualificações profissionais graças à herança escravista do país, que por muito tempo proibiu aos negros o acesso à educação e à formação profissional delegando a eles somente serviços braçais ligados à agricultura e às atribuições domésticas. Por isso, boa parte desses negros aderiram à informalidade pelas ruas do Rio de Janeiro, sobre tudo, na região do Saara e mediações. Os ofícios eram, em boa parte, de quituteiras, vendedores ambulantes, carregadores dentre outros. Boa parte dessa nova população do Rio de Janeiro acabou por residir também nas proximidades dessa região devido à falta de renda e a escassez de transportes públicos. O principal modelo de habitação foram os cortiços que posteriormente foram abolidos. Atribui-se à abolição dos cortiços a origem das favelas no entorno do centro (MOURA, 1995, p.73) e além de favorecer mais tarde o crescimento das regiões periféricas do estado, como no caso da Zona Oeste, Zona Norte, Subúrbios do Centro além da Baixada Fluminense.

As principais preocupações dos comerciantes ao criar a associação do Saara eram de que houvessem mais demolições de prédios antigos além de novas construções de prédios empresariais e a chegada de grandes companhias que colocaria em risco a sobrevivência desses pequenos comerciantes e que também poderia causar a descaracterização da região (WORCMAN, 2000, p.9).

Figura 6 - Rua da Alfândega, Região do Saara, RJ



Fonte: <https://www.corpoealma.com/guia-lojas-do-saara-para-comprar-fantasias-de-carnaval/>

A luta foi ganha por parte dos comerciantes e a associação existe até os dias atuais. No entanto, atualmente, esses comerciantes em alguns momentos se veem em conflito com a modernidade. Como competir com as grandes marcas? Como assegurar tranquilidade as correntes tradicionais sem perder os consumidores?

Ainda hoje é possível encontrar alguns desses grupos étnicos atuando na região do Saara, como no caso dos vendedores ambulantes que nos apresentam os mais variados produtos e que lutam diariamente com o poder público para terem o direito de ocupar essa região.

1.2 A Praça Tiradentes

O local onde está localizada a Praça Tiradentes existe desde o século XVII, este lugar passou por diversas transformações culturais de origem material e imaterial, como por exemplo no âmbito imaterial podemos mencionar os vários nomes que este lugar recebeu ao longo de sua história até chegar ao seu atual nome.

Ao que se refere aos nomes podemos dizer que o seu primeiro foi Campo da Cidade dado graças à enorme área de pastagem que havia neste local. O lugar também era usado como estacionamento de animais e abrigava alguns vendedores ambulantes, logo em seguida seu nome mudou para Campo de São Domingos, tal mudança deu-se pelo fato da construção da

Igreja de São Domingos nas mediações. A praça também foi chamada de Largo do Rossio Grande em homenagem ao Largo do Rossio em Portugal e também apelidada de Praça dos Ciganos em referência a esse grupo que se instalou por lá durante um período. Em 1747 a praça também serviu de referência para a mais nova Igreja da região, a recém-construída Nossa Senhora da Lampadosa, por esse motivo a praça passou a ser chamada de Campo da Lampadosa. A praça também foi chamada por um tempo de Campo do Polé em referência a um pelourinho (objeto de tortura utilizado no período escravista do país) posto nela em 1808 (SEARA, 2004, p.83 e 84).

Por volta de 1821 a praça recebeu um novo nome, este agora em caráter oficial. Ela foi rebatizada de Praça da Constituição em alusão a primeira constituição de Portugal que ainda estaria em andamento sendo, desta forma, aprovada somente em 23 de setembro de 1822. Na ocasião Dom Pedro I jurou fidelidade à constituição portuguesa no sobrado do Real Teatro São João atual Teatro João Caetano (SEARA, 2004, p.84).

Por último em 1890 devido às proximidades do centenário da morte de Tiradentes a praça recebeu o seu atual nome Praça Tiradentes este nome foi dado em oposição ao império no momento de transição do modelo de governo imperial para o republicano (SEARA, 2004, p. 84).

Todos esses nomes e apelidos que a praça recebeu até hoje foi para atender as demandas de transformação que esta região passou, seja no âmbito físico ou social. Este fato vem reforçar o quão vivo é meio urbano e, além disso também reforça o constante diálogo que existe em suas estruturas.

No meio da Praça Tiradentes encontra-se o emblemático monumento a Dom Pedro I. Uma estátua equestre de bronze, cujo peso total é de 55 mil quilos. Ela foi produzida na França pelo francês Louis Rochet sobre o projeto do Brasileiro Maximiano Mafra. Este monumento foi o primeiro do país e foi sugerido por Haddock Lobo na Câmara Municipal em ocasião do aniversário da independência do Brasil. Logo após a aceitação da proposta e com o aval de Dom Pedro II foi aberto o edital para execução dos trabalhos. Trinta e cinco projetos, nacionais e internacionais, foram enviados para a Academia Nacional de Belas Artes entre os dias 12 de março de 1855 e 25 junho de 1855, no qual

o projeto com título Independência ou Morte do brasileiro Maximiano Mafrá saiu como ganhador. O francês Louis Rochet ficou em terceiro lugar, mas, no entanto, foi o francês que acabou executando o trabalho sob a justificativa de sua grande experiência com o manuseio do bronze, tal fato causou polêmicas no meio artístico e acadêmico por conta das alterações que foram feitas pelo executor. (AZEVEDO, Moura, 1969, p.19).

A data de inauguração do monumento estava marcada para o dia 25 de março de 1862, porém devido ao mau tempo está teve que ser adiada para o dia 30 de março, um domingo. O evento foi grandioso, com pórtico provisório e comemorativo. Algumas casas próximas estavam ornamentadas com bandeiras e flâmulas (AZEVEDO, Moura, 1969, p.24).

O Jornal do Brasil em sua edição de 30 de Março de 1965 nos apresenta algumas informações sobre como foi esse dia. A nota diz que o evento contou com fogos de artifício que anunciaram a saída de dom Pedro II e sua comitiva do Paço Imperial, na atual Praça 15. Quando ele chegou à Praça da Constituição houve salvas de artilharia. O visconde de Cabo Frio, que exercia a função de porta-estandarte, retirou a bandeira da Independência e o marquês de Abrantes desenrolou o texto original da primeira Constituição, que foi levado em um cofre de ouro, e o exibiu para a multidão. O monumento foi benzido pelo vigário da Igreja da Cruz dos Militares e um coro de mais de 600 cantores acompanhados por mais de 200 músicos cantou o Te Deum, de Neukomm.

É importante pensar que este talvez tenha sido um dos maiores eventos deste local. Um evento de comoção nacional. O monumento a Dom Pedro I foi o primeiro do país a ser erguido e talvez também seja um dos maiores da América Latina em relação ao volume de bronze. (SEARA, 2004, p. 85). A criação deste monumento também pode ser entendida como uma demonstração de força do político imperial.

Naquele dia o povo estava na praça para ver a inauguração e ali estava gente do governo, gente que tinha dinheiro e gente que fingia ter, opositores políticos, todos puderam presenciar uma mudança brusca da paisagem, um monumento de tamanho exorbitante foi posto ali. Fato que mudaria completamente as características daquele local. De certo podemos pensar que

algumas pessoas aprovaram tal feito e outras que não gostaram. No entanto o diálogo foi aberto e assim permanece até hoje. Quem passa pela Praça Tiradentes pode admirar, criticar, levantar suposições, inventar estórias ou simplesmente ignorá-lo.

João do Rio faz uma interessante e bem humorada análise sobre a Praça Tiradentes e o monumento à Dom Pedro I “... Há criatura mais sem miolo que o Largo do Rocio? Devia ser respeitável e austero. Lá, Pedro I, trepado num belo cavalo e com um belo gesto, mostra aos povos a carta da independência, fingindo dar um grito que nunca deu...” (RIO,1910, p. 6).

A Praça Tiradentes também foi testemunha irrefutável da fragilidade econômica e governamental que o país passou durante o século XIX. Vale lembrar que Dom Pedro I jurou fidelidade à constituição portuguesa em andamento e o nome da praça foi alterado para Praça da Constituição por volta de 1821 e em pouco menos de um ano foi proclamada a independência do país isso em 07 de setembro de 1822, em dezembro deste mesmo ano Dom Pedro I foi proclamado Imperador do Brasil, rompendo, por assim dizer, com a coroa portuguesa.

Figura 7 - Estátua Equestre de D Pedro I, Praça Tiradentes – RJ, 1862.



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez Klumb, Revert Henrique-1862. Instituto Moreira Sales. Praça da Constituição.

Figura 8: Dia da Inauguração do monumento em homenagem a Dom Pedro I, 30 de março de 1862.



Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013/03/monumento-pedro-i-na-praca-tiradentes.html>

Quando aconteceu a mudança para o atual nome houve também o surgimento da discussão a respeito dos arranjos obscuros no processo de independência do país. O símbolo da mudança de regime não passou incólume. Os republicanos queriam derrubar o monumento a Dom Pedro I - denominado por eles como “A mentira de Bronze”- pois o julgavam como uma vergonha para a nação e também não agradava a posição de destaque do

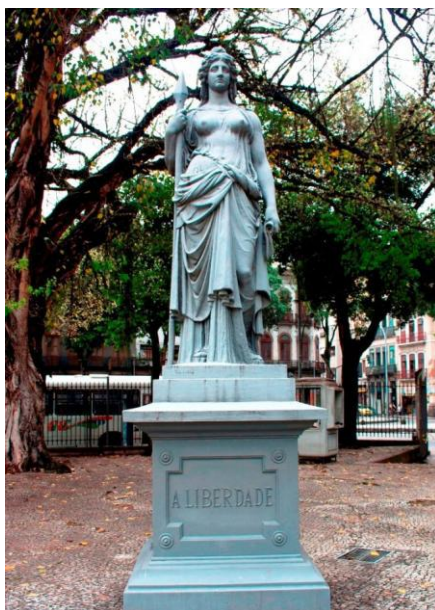
imperador, para eles o verdadeiro homenageado deveria ser Tiradentes, considerado pelos opositores do império como mártir nacional (CARVALHO, 1990). Mesmo com toda disputa a estátua não foi removida. Ao invés disso Incorporaram um grupo de mais quatro estátuas de estilo clássico à praça. Estas tiveram a responsabilidade de representar a moderna e jovem república com as alegorias da justiça (figura 9), liberdade (figura 10), união (figura 11) e fidelidade (figura12).

Figura 9: Alegoria da justiça, Praça Tiradentes – RJ



Fonte: <http://biapo.com.br/site/portfolio/praca-tiradentes/>

Figura 10: Alegoria da liberdade, Praça Tiradentes – RJ



Fonte: <http://biapo.com.br/site/portfolio/praca-tiradentes/>

Figura 11: Alegoria da união, Praça Tiradentes – RJ



Fonte: <http://biapo.com.br/site/portfolio/praca-tiradentes/>

Figura 12: Alegoria da fidelidade, Praça Tiradentes – RJ



Fonte: <http://biapo.com.br/site/portfolio/praca-tiradentes/>

A Praça Tiradentes, por muito tempo, ocupou um lugar de destaque no cenário histórico e político do país isso juntamente com seus mais variados grupos arquitetônicos que tiveram ao longo do tempo seu momento de auge e de esquecimento. Mas que na atualidade assumem o um novo papel, consagrada por muitos como um nicho urbano de riquíssimo valor histórico artístico e cultural. Por outro lado para os diversos transeuntes que circulam por ali todos os dias veem aquele lugar como só mais um lugar a ser percorrido na correria da cidade. Entre os passos apertados também se é possível ver as intervenções visuais e ruidosas que fazem daquele lugar único.

Quantas histórias/estórias a Praça Tiradentes tem para nos contar? Algumas formais e outras corriqueiras. Aquelas dos nossos livros e aquelas que caminham sorrateiramente pelas bocas e que se misturam facilmente ao imaginário popular. Basta caminhar pela Praça Tiradentes por alguns segundos que fica fácil perceber o quanto ela está viva e quantas perspectivas e ângulos se obtém ao se fazer um giro cuidadoso e atento por ela. São múltiplos pontos de vista desse espaço de convivência. E é assim que

sobrevive a Praça Tiradentes, se reinventando a cada dia e se adaptando aos desafios propostos a ela.

Quantas obras de artes e quantos monumentos encontramos pela Praça Tiradentes e pela Região do Saara? As pessoas, os prédios, as ruas, os ambulantes, as obras inacabadas da prefeitura, o trânsito caótico. Abre-se a discussão sobre as fronteiras do pensamento estético no ambiente urbano. Onde começa e onde termina cada coisa? O movimento das ruas não nos permite emoldurar nada nem tão pouco classificar. Seria uma faixa de pedestre? somente isso ou seria uma obra de Suely Farhi? Qual é a diferença entre Graffiti e Pixação? E essa diferença é estética ou é social?

Figura 13: Suely Farhi obra "VIIIIDA" 2000/2010



Fonte: Nós, o Outro, o Distante na Arte Contemporânea Brasileira/ Marisa Flórido César

Marisa Flórido Cezar observa, apoiada em um pensamento de Foucault, que não existe mais uma história linear e que não seja mais ela, a história, capaz de explicar ou de justificar nossa existência e tudo o que é comum. Por outro lado a autora nos apresenta o conceito de “tramas” que é desenvolvido através do tempo, onde as relações de convivência se cruzam e se relacionam (CEZAR, 2014, p.15) Visto por esse lado, torna-se impossível apresentar o Agaó sem antes conectá-lo a seus vizinhos.

O Agaó não existe de forma isolada e individual ele faz parte do meio urbano, está suscetível a mudanças e a reformulações de suas estruturas

sejam elas materiais ou não. E ele assim como qualquer outra instituição pública tem suas responsabilidades a cumprir perante a sociedade. Então por que não enxergá-lo como mecanismo capaz de despertar nas pessoas, independentes do poder aquisitivo delas, o sentimento de pertencimento aos espaços públicos da cidade? E por que não conectar o visitante ao espaço da rua, da praça, do bairro de onde eles vieram, da sua escola e da sua casa? Assim como o Agaó tem suas conexões e suas tramas os seus visitantes também têm. Segundo Cezar “a obra se apresenta como um interstício social em que novas formas de vida são possíveis: em que se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convivência”. O valor do convívio misturando-se, por tanto ao valor da exposição (CEZAR, 2014, p. 73 e 74).

2. A TRAJETÓRIA INSTITUCIONAL DO CENTRO MUNICIPAL DE ARTES HÉLIO OITICICA.

É neste turbilhão de culturas que se encontra o Agaó. Seu endereço fica na Rua Luiz de Camões - número 68, rua que faz esquina com a Avenida Passos, mais especificamente em uma estreita rua em frente ao corre-corre de centenas de pessoas que transitam por ali todos os dias. Não há nenhuma barreira arquitetônica que o separe da rua. Nenhum jardim, nenhum quintal, também não há muros que dividam os ambientes. Ele está de cara para a rua.

O Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica foi criado em 30 de setembro 1996 a partir de uma iniciativa dos amigos de Hélio Oiticica e seus familiares, o Projeto Hélio Oiticica (O Projeto HO). O Projeto HO já existia desde 1981. Ele foi criado logo após a morte do artista em 1980. A criação do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica tratou-se de acordo feito entre a prefeitura do Rio de Janeiro e o Projeto HO, neste acordo a prefeitura titulou o Instituto Rio Arte como órgão responsável pela administração do espaço, cabia nesse contrato que o município assumiria total responsabilidade de manter funcionando a infraestrutura do centro, ficando compartilhado entre a mesma e o Projeto HO as atribuições referentes às organizações de eventos palestras e exposições algumas dessas informações foram retiradas da cópia do contrato que validou essa parceria (figura 2).

Em entrevista a folha de São Paulo com data em 16 de fevereiro de 1997 o diretor do Projeto OH, Luciano Figueiredo, mencionou a dimensão do trabalho de Hélio Oiticica fora do Brasil e especulou o número de cerca de 1400 obras, até então muitas delas desconhecidas no país. Uma grande retrospectiva foi inaugurada na Europa em 20 de fevereiro de 1992 tendo início em Roterdã (Países Baixos), depois disso a mostra seguiu pela França, Espanha e Portugal e posteriormente Estados Unidos da América observa Figueiredo. Ainda durante a entrevista Figueiredo ressalta a enorme satisfação e o sentimento de vitória por parte dos membros do Projeto HO pela inauguração do museu que abrigaria e cuidaria da manutenção da obra do artista dando a ela maior visibilidade no Brasil.

Além de cuidar do acervo de Hélio Oiticica o Centro também tinha como missão o recebimento de outras exposições de arte contemporânea de artistas brasileiros e estrangeiros e de fomentar ações voltadas para o estudo da arte contemporânea ressalta Figueiredo.

No ano de abertura do Centro, houve uma grande mostra com as obra de Hélio Oiticica que permaneceu por 6 meses. Esta mostra tratou de uma retrospectiva da vida do artista. Já, no ano seguinte, em 1997, foram realizadas quatro grandes mostras. Abrindo com Mira Schendel e a exposição *A Forma* que durou de 03 de junho a 20 de julho, logo em seguida Antonio Manuel no período de 11 de agosto a 19 de setembro. Também esteve exposto Luciano Fabro, realizada entre 01 de outubro e 09 de novembro, e, por último, Richard Serra com um período mais extenso, quase quatro meses de exposição, de 27 de novembro de 1997 a 31 de março de 1998 a quem dedicaremos um capítulo mais adiante. Ainda em 1998 houve a mostra do artista Eduardo Sued e mais à frente a exposição *Hélio Oiticica e Cena America* e fechando o ano, José Resende. Os anos seguintes também foram bem produtivos para Agaó. Em 1999 estiveram expostos Amílcar de Castro, Guilherme Kuitca, Mel Bochner e Nuno Ramos. Em 2000 Carlos Zílio, Iole de Freitas - a quem também daremos um destaque maior a seguir - e fechando o ano com Miguel Rio Branco.

As expectativas nestes primeiros anos de abertura do centro eram realmente muito grandes. Além de importantes exposições acontecendo também ocorriam com frequência encontros, palestras e debates acerca de arte contemporânea e sobre as exposições que estavam em vigor, bem como parcerias importantes como, por exemplo, a que foi feita com o MoMa.

Neste período inicial do Agaó, onde tínhamos Vanda Mangia Klabin como diretora do centro (1996 a 2000), pode-se observar uma enorme preocupação em registrar e documentar as ações que aconteciam lá. Este fato deve-se ao profundo respeito de Klabin para com o público e pesquisadores. Tendo em vista que neste momento, década 90, não havia os avanços da internet como temos nos dias atuais, por isso era bastante comum encontrar informações sobre as ações do centro dispostas em um mural que ficava no primeiro pavimento, lá eram colocadas matérias de jornais e revistas sobre o Agaó, bem como

fotografia das exposições e encontros que lá aconteciam, além de folhetos sobre as mostras e a programação das atividades do Agaó. Isso era uma forma de manter os frequentadores atualizados no que se referia às rotinas do centro. O Agaó também contou com outros nomes à frente de sua coordenação tais como Charles Watson (2001 a 2002), Luciano Figueiredo (2003 a 2004), Ana Durães (2009), Brenda Coelho Fonseca (2011 a 2012), Luciana Adão (2012 a 2013) e Izabela Pucu (2014 até a atualidade).

Seguimos com os dados cronológicos das exposições onde será possível observar uma diminuição no volume de exposições. Este fato reflete o período de constantes brigas e desacordos entre a família Oiticica, os organizadores do Agaó e a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Em 2001 contamos com Daniel Buren e Lygia Pape, em 2002, Sean Scully, em 2003, Hélio Oiticica *Cor, Imagem e Poética*, 2004 Morellet, 2005 Hélio Oiticica *Cosmococa – Programa in Progress*, 2006 Exposição Arquivo Geral, 2007 José Oiticica Filho (mostra de fotografia), 2008 Hélio Oiticica *Penetráveis* e ainda Moska *Zoombido Através do Tijolo de Vidro* (mostra de fotografia).

Em 2009, houve uma ruptura do acordo feito entre a família de Hélio Oiticica, a Prefeitura do Rio de Janeiro e o Agaó fazendo com que as obras do artista fossem retiradas da instituição e levada para a casa da família Oiticica (Botafogo – RJ) onde fatalmente foi destruída, em mais da metade, em decorrência de um incêndio (figura 14). A partir disso, o Agaó começou a passar por uma série de dificuldades relatadas por alguns veículos de comunicação, como podemos observar nas citações abaixo. A primeira se refere a uma matéria do Jornal O Estado de São Paulo onde foi relatado a dificuldade de negociação dos herdeiros de Oiticica, a prefeitura do Rio de Janeiro e o Agaó e o fatídico episódio do incêndio. Já a segunda trata-se de uma matéria do Jornal O Globo, onde a colunista do caderno Artes Visuais Nani Rubin, em uma edição que homenageia a produção contemporânea realizada entre os anos de 1994 a 2004, cita o Agaó e suas dificuldades enfrentadas em 2004 na ocasião da exposição *François Morellet*.

Figura 14: Quarto onde estavam as obras de Hélio Oiticica depois do incêndio.



Fonte: <http://frequentarosincorporais.blogspot.com.br/2009/10/diretora-centro-municipal-helio.html>

A diretora do Centro Municipal Hélio Oiticica do Rio de Janeiro, Ana Durães, quer divulgar o que existe na reserva técnica de obras do artista que dá nome ao lugar e que se encontra trancada, com as chaves ainda com a família Oiticica, de acordo com ela. São algumas das obras que se salvaram do incêndio na sexta-feira à noite na casa do irmão do artista, César Oiticica, onde estava cerca de 90% do acervo, segundo a família. Por dificuldades de negociação entre a Prefeitura e a família, o Centro Municipal não é mais sede do projeto de mesmo nome, nem está expondo atualmente nenhuma obra de Hélio Oiticica. Ana disse, em entrevista ao jornal O Estado de S.Paulo, que quer promover um debate sobre os direitos dos herdeiros e do poder público sobre as obras dos artistas. (CHIARINI, Adriana, 2009).

E ainda:

O Centro de Arte Hélio Oiticica, que, desde sua criação, tem passado por períodos de altos e baixos em sua programação, era lembrado por "retomar as exposições internacionais de alto nível" com a mostra do francês François Morellet. (RUBIN, Nani, 2014)

Os anos de 2010 e 2011 foram bem difíceis para o Agaó e toda sua equipe, porém mesmo em dificuldades a instituição não fechou as portas. Algumas exposições foram realizadas, não com o mesmo volume e notoriedade dos anos

iniciais, porém satisfatórias no sentido de cumprir sua missão. Com a retirada do acervo de Oiticica muitas críticas foram feitas pelo meio artístico e como consequência houve também o afastamento do público e de sua identidade enquanto centro de arte contemporânea.

Em 2012, o Agaó começou a passar por uma série de transformações com a gestão da Produtora Cultural Luciana Adão no âmbito administrativo e ideológico. Uma das suas principais preocupações foi devolver ao centro as características de um centro de arte contemporânea. E promover ações que envolvessem a comunidade local e que também inserisse o Agaó em sua região, como um equipamento potente artisticamente e socialmente.

3. REFORMULAÇÕES NO ATENDIMENTO AO PÚBLICO.

Em meados de 2013 e 2014 o Agaó deu um importante passo na reflexão sobre o seu papel, enquanto instituição de arte. Neste momento estava sendo formada uma equipe para desenvolver ações que envolvessem o público e assim contribuir para o fomento da arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro. Antes de começar a pôr em prática essas ações foi necessário um período intenso de estudos, pesquisas e conversas com profissionais da área. E, além disso, visitas em equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro tais como Casa Daros (Botafogo - RJ) e o Museu de Arte do Rio (Praça Mauá - RJ) para que dessa forma fosse possível entender um pouco mais sobre as diversas facetas que compõe os setores de visitas dos equipamentos culturais da cidade.

Neste capítulo serão problematizados dois projetos desenvolvidos no Agaó durante os anos de 2013 e 2014 que são eles: o Projeto Escola e Museu e o Projeto Circulando.

Vale lembrar que os esforços para devolver ao Agaó sua missão, que é de estimular o diálogo e a colaboração entre pessoas, grupos e instituições que integram o campo cultural (como consta em sua página oficial no facebook) começaram a ser pensados um pouco antes durante o ano de 2012 sob a coordenação Luciana Adão que pode acompanhar de perto o quanto esta instituição estava descaracterizada e longe do desenvolvimento de práticas que justificassem sua existência. Tendo em vista que este espaço foi criado e destinado à realização de exposições temporárias, palestras, seminários, cursos, projetos e pesquisas dedicados à diversidade da produção artística contemporânea.

A gestão de Luciana Adão e a de Izabela Pucu (atual diretora e curadora do Agaó) não mediram esforços para finalizar o triste episódio da retirada das obras de Hélio Oiticica, no início dos anos 2000, e todo o desenrolar da descaracterização do Centro levando-o ao esquecimento do público e dos poderes políticos. Fato que resultou na diminuição de sua utilização e visibilidade enquanto equipamento cultural da cidade.

Mencionar esta difícil etapa da trajetória institucional do Agaó foi importantíssimo para estruturar as reformulações pelas quais este Centro Cultural passou e ainda vem passando. Tendo em vista que assim como a arte vive em constante transformação as instituições deveriam acompanhar, acolher e ampliar sua visibilidade.

Passado o período intenso de debates, a equipe começou a reformular ideias sobre arte, educação e visitas. O primeiro ponto dessa reflexão diz respeito ao conceito de liberdade, pois foi possível a conclusão de que assim como a obra de arte e os artistas são livres o público também é, portanto essa liberdade de interpretação, de ambos os lados, não teria a necessidade de um interlocutor. Dessa forma permitiu-se o questionamento sobre o papel do mediador e sua importância.

Em Conceitos-chave de Museologia (2013) o termo mediação abrange a responsabilidade educativa pretendendo levar o público a despertar sua própria sensibilidade tendo em vista o princípio básico da liberdade. Devendo ser este motivado pelas propostas dos equipamentos culturais. No entanto foi possível perceber, logo de início, que os representantes das instituições poderiam facilmente cair na tentação de manipular e contaminar o público com suas ideias limitando, por assim dizer, a liberdade do espectador.

No que se refere à educação ficou claro que as ações propostas poderiam levar o público a um enriquecimento educacional. A princípio isso não era uma preocupação para a equipe. O foco estava em despertar a curiosidade das pessoas tendo em vista de que a equipe não desejava dar aulas sobre as exposições para os visitantes e sim estimular o pensamento crítico e estético dos participantes e inclusive dela mesma. Observando que este último ponto também poderia ser atingido ou não.

A equipe educativa tinha uma grande questão a ser resolvida. Como convencer a coordenação do Agaó de que o público não precisa de mediadores? De que as pessoas não precisavam de alguém para lhes fornecer dados relevantes sobre as exposições?

Colocou-se em pauta um contra-movimento. A equipe levantou a seguinte questão: Por que o mediador cultural deve estar no meio entre o público e a obra? Por que ele não pode estar ao lado dos visitantes? Estímulo. Esta palavra foi discutida amplamente pela equipe durante o seu processo de formação. De acordo com essa troca de lugares (estar ao lado do público e não entre o público e a obra) haveria uma quebra de hierarquias fato que tornaria os diálogos mais democráticos. Observando que todos poderiam ser estimulados e todos também poderiam estimular.

A ideia era de que as conversas funcionassem como um jogo. E as respostas fossem encaradas como respostas somente, sem o peso da responsabilidade de estarem certas ou erradas. Assim como as colocações da equipe a respeito de qualquer coisa também deveria ser entendidas pelos visitantes como só mais um ponto de vista e não como uma verdade absoluta.

Segundo Paulo Freire, a curiosidade humana vem ao longo dos tempos, historicamente e socialmente, sendo construída e reconstruída dada sua importância vital. O autor aponta a curiosidade como elemento fundamental na passagem do pensamento ingênuo para o pensamento crítico (FREIRE, 1996, p.18). Com base nesse conceito foi possível a conclusão de que, enquanto instituição pública de arte se faz necessário o trabalho em prol de um espaço onde as pessoas possam desenvolver o seu pensamento crítico de maneira autônoma e consciente.

O projeto de atendimento ao público que estava sendo desenvolvido pelo Agaó tinha um profundo interesse na diversidade de saberes e também no compromisso de despertar nas pessoas a consciência de que os espaços públicos da cidade pertencem a elas de fato, e, portanto, esses lugares têm que ser visto como residências coletivas e devem sim ser ocupados por todos. A apropriação e utilização dos espaços públicos devem ser algo discutido amplamente por todos os setores que envolvem a cultura, pois não faz sentido continuar com práticas excludentes e que prestigiam somente uma minoria da população porque dessa forma estamos descaracterizando o significado de “público” e o transformando em “privado”.

3.1 Projeto Escola e Museu.

O Projeto Escola e Museu é um projeto da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro que teve sua primeira edição no ano de 2013. Esse projeto consiste no recebimento de alunos da rede municipal (nível fundamental) em museus e centro culturais para visitas. Além do Agaó, mais seis outras instituições atuaram no recebimento desse projeto sendo elas: Museu de Arte do Rio (MAR); Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio (CCPJRIO); Fundação Eva Klabin (FEK); Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o Museu Nacional (Rio de Janeiro).

Figuras 15, 16 e 17: Projeto Escola Museu, visita ao Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, exposição Bandeiras na Praça, 2014.



Fonte: arquivo pessoal

A equipe que estava sendo formada no Agaó para o atendimento ao público surgiu a partir dessa demanda. Os trabalhos de visita foram retomados já com a responsabilidade de receber esses estudantes. A equipe pôde colocar em prática as problemáticas discutidas durante a formação. A proposta consistia em fazer com que esses estudantes vissem o espaço do Agaó como uma extensão da casa deles.

Durante os encontros os visitantes eram consultados sobre o desejo ou não de participar das conversas e os membros da equipe procuravam esclarecer que o encontro não era uma aula e sim uma conversa sobre a exposição em cartaz, sobre o caminho percorrido até o Agaó, ou sobre qualquer outra coisa. A estrutura formal de arrumação do espaço de sala de aula também foi abolida, pois o simples ato de enfileirar as cadeiras pressupõe

o ambiente hierárquico escolar que abrangia alunas e alunos, professoras e professores. Destruindo essa estrutura também estava sendo desconstruída a ideia de aula que permitia despertar a curiosidade sobre o que estava por vir.

A estrutura dos encontros com os estudantes do Projeto Escola e Museu era bem simples. O primeiro contato era feito no ponto de desembarque dos estudantes na Praça Tiradentes. Logo que desembarcavam os estudantes eram levados para o Agaó para deixarem suas mochilas e serem recepcionados - em razão do conforto e não por uma questão de segurança -. Durante este momento os anfitriões da casa explicavam para os estudantes sobre como seria o nosso encontro. Neste momento haviam conversas com os professores que estavam acompanhando os grupos no sentido de deixá-los à vontade para participar da visita e para informá-los que era de suma importância para a equipe que os estudantes se sentissem o mais livre possível. As orientações para os educadores eram de que eles não chamassem a atenção dos alunos nos momentos de conversa como habitua-se fazer nas salas de aulas. Também era pedido para que eles não fizessem nenhum tipo de recriminação durante as falas dos estudantes. Esse ponto era bem curioso, pois dificilmente os professores conseguiam se desvincular das suas posturas hierárquicas. Havia ainda certo desconforto quando percebiam que não haveria aula sobre a exposição em cartaz.

Passadas as orientações, o prédio do Agaó era apresentado e em seguida partia-se para as galerias de exposição. Neste momento a única orientação dada era de que os visitantes observassem as obras. Depois disso: a conversa. De início, indagava-se sobre a exposição. As respostas poderiam ser positivas ou negativas. Neste sentido já surgiam os primeiros conflitos, pois eles também eram motivados a defender seus argumentos. Para aquele que gostou era pedido que dissesse por que gostou e o mesmo se dava para a posição negativa em relação à exposição. Tudo isso era feito de maneira sutil e os visitantes não eram obrigados a responder. A partir desse momento, as dúvidas sobre as exposições começavam a surgir. Era o ponto para que os estudantes perguntassem, pois já estavam à vontade.

A cada questionamento, a equipe buscava incluir outros estudantes no diálogo, como por exemplo, quando perguntavam: O que é arte? Ou por que o artista escolheu trabalhar desse jeito? Os educadores devolviam as perguntas com outras perguntas ou indicavam alguém do grupo para responder tal questionamento. Nesse sentido, a voz da equipe, enquanto instituição, sempre era posta em segundo plano. O mais importante era a sensibilização do visitante para a exposição ou sobre qualquer outro ponto da visita. Seguindo essa lógica a um dado momento as falas já iam se desenvolvendo naturalmente quase sem precisar de interferências.

O momento final da visita era feito no ambiente da rua. Neste ponto os visitantes eram convidados a observarem o entorno de forma a capturar o máximo de elementos que eles pudessem (construções, grafites, colagens, as pessoas, ações do poder público e do privado, os ruídos, os monumentos, entre outros). Esta simples proposta fazia com que a visão dos estudantes a respeito da rua e de seus elementos mudasse significativamente. Criando, por assim dizer, novos pontos de referências e levando-os a refletir criticamente o perímetro urbano. Essas reflexões acabavam, na maioria das vezes, se estendendo aos espaços de convivência dos próprios visitantes, pois sempre que era possível colocava-se a comparação com espaços públicos de onde vieram. E se era possível fazer alguma conexão com a Praça Tiradentes e arredores.

Boa parte dos estudantes e professores participantes do Projeto Escola e Museu, presente nesta primeira edição, eram oriundos de regiões periféricas da cidade do Rio de Janeiro, assim como os membros da equipe. Muitos deles, durante as conversas, relatavam graves questões sociais. Os encontros acabavam, na maioria das vezes, servindo de terreno fértil para que eles tivessem a oportunidade de debater criticamente alguns problemas sociais presentes nas marginalizadas periferias cariocas.

Como motivação final aos estudantes era endereçada uma lista de equipamentos culturais da cidade gratuitos e também era feito um convite para que os grupos retornassem ao Agaó com seus amigos e familiares. Receber

esses estudantes no Agaó era, sem dúvida, uma oportunidade para mostrar a eles o seu pertencimento aos espaços culturais da cidade.

3.2 Projeto Circulando.

Trata-se de um projeto desenvolvido pela Secretaria de Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos (SMASDH) que tem como público alvo as pessoas acolhidas pelos abrigos municipais da cidade do Rio de Janeiro.

O Agaó em 2014 teve a visibilidade para entrar no circuito deste projeto recebendo em duas etapas os visitantes oriundos desses abrigos. O primeiro foi o abrigo Floriano de Lemos que fica no Alto da Boa vista – RJ (que acolhe somente homens) e o segundo foi o abrigo Irmã Dulce residente no bairro do Rio Cumprido – RJ (somente mulheres). O papel desse projeto é de estimular a apropriação dos espaços culturais da cidade por pessoas que estão em situação de abrigo.

Figuras 18, 19 e 20: Projeto Circulando em visita à exposição “Foto Rio”. Abrigo de mulheres Irmã Dulce, 2014.



Fonte: arquivo pessoal.

O planejamento para o recebimento desse projeto foi um pouco diferente do usado durante o Projeto Escola Museu, no entanto as ações foram bem semelhantes. A mudança na logística se deu por que o público e as circunstâncias também eram bem diferentes. No projeto Escola Museu quase todos os visitantes eram adolescentes que chegavam lá no Agaó num clima de passeio escolar. Já no Projeto Circulando os visitantes era, sua maioria,

adultos e idosos. Outro fato importante desses visitantes era de que boa parte deles eram ex - moradores de rua e outra parte estavam nos abrigos por questões de proteção judicial.

As etapas do Projeto Circulando também eram mais longas, duravam em média 4 semanas (com um encontro por semana). Primeiro a equipe do Agaó dirigia-se aos abrigos para conhecer os futuros visitantes e dessa forma se familiarizar um pouco mais com a realidade deles. A visita era feita de maneira informal e descontraída. A intenção era de fazer com que os moradores dos abrigos fossem motivados a conhecer o Agaó. Neste primeiro contato, a equipe conversava com os coordenadores para imergir naquela realidade. No segundo momento, invertia-se o processo, os acolhidos eram convidados ao Agaó numa visita dividida em dois dias.

A programação era bem semelhante a do Projeto Escola Museu, porém o ritmo era mais lento, devido à idade de alguns participantes e de outras limitações físicas. Vale ressaltar também que por ser dividido em andares o próprio edifício impõe algumas dificuldades na locomoção dos visitantes³. Além das visitas e conversas sobre as exposições em cartaz, o grupo também percorria a Praça Tiradentes e arredores com atividade lúdica durante os encontros. O terceiro e último momento era realizado novamente nos abrigos e, nesta ocasião, era festejado e celebrado o encerramento do encontro.

Entre as diversas fragilidades sociais dos dois abrigos, destacam-se como principais o álcool, com maior incidência entre os homens e o crack com maior incidência entre as mulheres. O fator principal que levaram essas pessoas a situação de rua era, em boa parte, motivados por brigas familiares. Outro dado importante: as mulheres que têm filhos, por estarem em situação de abrigo, perderam a guarda deles. Em conversa com os coordenadores e funcionários dos abrigos, os educadores descobriram que a principal meta dessas instituições é a de devolver a essas pessoas a convívio em sociedade.

Assim que o acolhido chega às instituições de acolhimento é iniciado todo um processo de devolução de identidade desse abrigado. Isso engloba:

³ O edifício contém 3 andares, dispondo ele de uma escadaria e elevadores. As salas e os banheiros são amplos e adequados para pessoas com deficiência.

retirada de 2ª via de documentos; tentativa de localização de familiares e reconciliação; contato com órgãos para aquisição de benefícios sociais (no caso de aposentadorias e pensões) e inserção no mercado de trabalho. Os acolhidos não são obrigados a permanecerem no abrigo, eles tem permissão para sair durante o dia. Fato que lhes possibilita desempenharem outras funções ou visitarem seus amigos e familiares, caso o desejem. Para controle do abrigo é estipulado um horário máximo para o retorno.

Figuras 21, 22 e 23: Projeto Circulando em visita ao Agaó. Atividade lúdica. Abrigo de homens Floriano de Lemos, 2014.



Fonte: <https://www.facebook.com/SMDS.RJ/>. Acesso em 16/02/18.

O recebimento do Projeto Circulando no Agaó foi sem dúvida uma experiência muito marcante para a Instituição, pois ficou clara a potência da cultura na redução das desigualdades sociais. É responsabilidade dos equipamentos culturais proporcionar às pessoas um espaço onde se sintam pertencentes, acolhidas e, principalmente, ouvidas.

Figuras 24, 25 e 26: Projeto Circulando em visita à Praça Tiradentes e arredores. Abrigo de homens Floriano de Lemos, 2014.



Fonte: <https://www.facebook.com/SMDS.RJ/>. Acesso em 16/02/18.

O trabalho realizado no Agaó durante o recebimento dos Projetos Escola e Museu e do Projeto Circulando deve ser entendido como um trabalho de responsabilidade social. O cuidado com que foi pensado e desenvolvido esses dois projetos só foi possível a partir do entendimento de que os equipamentos públicos da cidade podem e devem realizar ações desse tipo. Viabilizar a diversidade de públicos nos equipamentos culturais e trabalhar em prol do empoderamento e da autonomia desses visitantes deve ser objetivo do setor educativo em especial. Pois dessa forma, colabora-se para a construção de uma sociedade menos excludente. Seguindo esse pensamento entende-se que a sociedade, como um todo, tende a ganhar com propostas desse gênero.

A equipe de atendimento ao público também começou, de maneira espontânea, realizar encontro com alguns funcionários (das classes de apoio) do Agaó. Aos poucos a equipe pode perceber uma mudança significativa na aproximação dessas pessoas e as exposições. Elas já não precisavam mais ser convidadas para entrar nas galerias. Faziam isso de forma espontânea. E também não esperavam mais os momentos de conversa para fazerem observações sobre as exposições em cartaz.

4. EXPOSIÇÃO RIO ROUNDS DE RICHARD SERRA

A experiência educativa e de responsabilidade social cujo êxito é inegável foi curta, mas impactante. No entanto, retoma-se um segundo aspecto do Agaó: sua missão comunicativa-informacional, agora, através das exposições. E ambas as exposições comentadas, guardam um pouco do registro colaborativo no qual o espaço do Agaó coloca-se no cerne da questão.

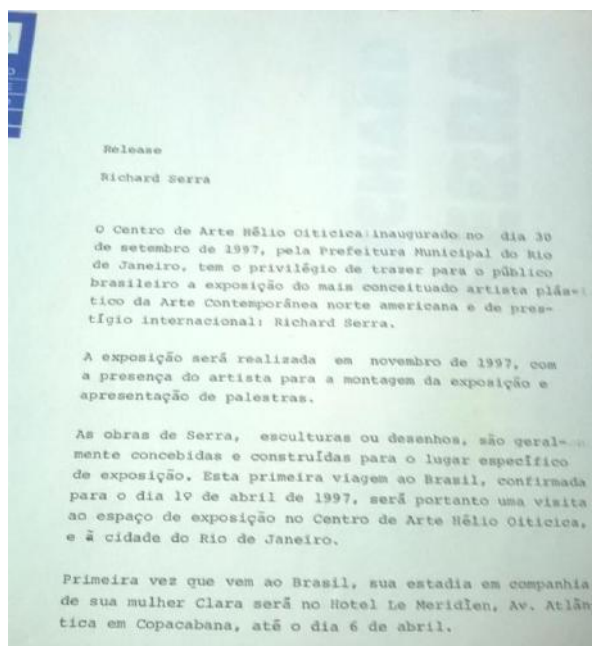
Dentre os trabalhos ativados no Agaó a exposição *Rio Rounds* do artista norte americano Richard Serra (com curadoria de Vanda Mangia Klabin e Richard Serra) realizada entre os dias 27 de novembro de 1997 e 15 de março de 1998 - sem dúvida, pode ser considerada uma experiência bastante marcante para sua história institucional bem como para a trajetória do artista, pois foi a primeira vez que ele expôs na América Latina (cabe notar que nos anos 90 começava a ser alinhada e ter visibilidade o contexto unificado de uma arte latino-americana). Antes de começar os trabalhos de montagem da exposição, Serra veio ao Rio de Janeiro para conhecer o Agaó, pois como se tratava de uma exposição com obras inéditas e que seriam criadas exclusivamente para o edifício o artista teve a necessidade de ver, perceber e experimentar o espaço que as ativaria bem como a cidade do Rio de Janeiro, como consta no terceiro parágrafo do *press release* da exposição (figura 23), para, dessa forma, realizar um trabalho que pudesse estabelecer um diálogo com os mesmos através de suas proposições. A intenção era de que houvesse uma conexão entre as partes – característica marcante em sua poética (os nós, dobradiças, pontos de contatos, etc).

Considero o espaço vazio como um material. A articulação do espaço precede outras preocupações. Tento usar formas esculturais para distinguir o vazio. Quero direcionar a consciência do espectador para a realidade das condições privadas, públicas, políticas, formais, ideológicas, econômicas, psicológicas, comerciais, sociológicas e institucionais ou todas elas combinadas. (SERRA, Richard, 1997).

O primeiro trânsito de Serra no Rio de Janeiro antes de começar os trabalhos de montagem da exposição aconteceu por volta do dia 18 de abril

1997. Serra teve a necessidade de conhecer os espaços em que iria trabalhar. Ele também queria descobrir quais situações seriam possíveis através de suas obras e a arquitetura do Agaó. Os elementos externos ao prédio também foram fundamentais para a execução dos trabalhos. Para o artista tudo estava conectado e seriam impossíveis as ativações e concepções sem antes realizar essa experiência. Convém mencionar a importância do público – sua perspectiva e percepção. Os possíveis pontos de observação e os ângulos provocando a fenomenologia característica da produção contemporânea pós-minimalista acionada *in situ* no Rio de Janeiro.

Figura 27: Release da exposição Richard Serra, 1997.



Fonte: Acervo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica

Durante o período em que Serra transitou no Rio de Janeiro houve um convite para que ele fizesse uma obra para deixar em um espaço público na cidade. Tal convite foi feito por Oscar Niemayer em visita à casa do arquiteto. A obra entraria no projeto de revitalização da estação das barcas no Cais do Porto RJ. Além desse convite Serra recebeu outra proposta feita pelo prefeito

da época Luis Paulo Conde para que o artista construísse algumas obras pela cidade. Alguns locais estavam em pauta, porém não ficou nada definido - Palácio Capanema, a Praça da Princesa Isabel, alguns ponto entre o Aeroporto Santos Dumont e a Praça XV. Infelizmente, nenhum dos projetos foi executado (UM NOVO POLO CULTURAL, Abril de 1997). No entanto, a frustração não foi por inteiro. Dentre os trabalhos realizados para a exposição Rio Rounds o conjunto que foi executado no hall de entrada do Agaó não seria desfeito. Além desse trabalho que ficaria como herança outras duas propostas foram desenvolvidas durante esse processo que seriam dois catálogos. Um se tratava de uma retrospectiva da vida do artista e o outro, especificamente, da exposição Rio Rounds e que teve total participação de Serra e da Diretora do Agaó a Senhora Vanda Mangia Klabin, como se é possível notar no documento enviado para editora em ocasião da produção de um dos catálogos de Richard Serra (figura 28).

Figura 28: Richard Serra e Oscar Niemeyer durante conversa informal na casa do arquiteto



Fonte: Jornal do Brasil, abril de 1997.

O resultado presente nesta mostra foi algo bem diferente dos trabalhos que o público tinha o costume de ver. Serra dispensou os blocos de aço e chapas retorcidas (geralmente em proporções gigantescas) e optou por produzir dez círculos, todos negros, pelo hall do prédio e pelas galerias. Foi uma escolha sem dúvida inusitada, considerando a poética pesada e engenhosa do artista. Ele não usou telas. Ele pintou diretamente nas paredes. Esse processo monocromático já era fonte de pesquisa de Serra que começou

a ser estudado por ele nas décadas de 1960 e 1970 dentro de uma estética que reduz e simplifica as formas ao máximo, características marcantes do minimalismo.

As obras produzidas para a mostra acionavam uma concepção estética ligada ao efêmero, pois seriam desfeitas ao término da exposição (exceto as três do hall de entrada).

Figura 29: obra de Richard Serra, *Terminal*, 1977, aço corten, Bouchum



Fonte:

[ri//r.galeriembochum.de/artist_image_en.php?SID=4l3t1PUJ1Ko3&r=45&aname=RichardSerra](http://r.galeriembochum.de/artist_image_en.php?SID=4l3t1PUJ1Ko3&r=45&aname=RichardSerra)

Richard Serra fala sobre a mostra e esclarece dúvidas a respeito das soluções encontradas para esta exposição. Mesmo não tendo um círculo de questionamentos tão rico, Serra pode comentar as articulações e desdobramentos possíveis em sua obra e os caminhos que ele percorreu até ela em uma conversa com o Jornal Folha de São Paulo. Segue abaixo um trecho desta entrevista realizada em 2/12/1997. A mesma também se faz testemunha da notoriedade nos veículos de mídia que a exposição Rio Rounds alcançou.

Folha: *Por que círculos pretos?*

Richard Serra: Diferentemente de todas as grandes cidades que conheci, a forma circular é predominante no Rio. Não são apenas dez bolas pretas sobre paredes brancas. Elas foram estudadas para criar uma tensão no espaço físico de forma que o público perceba o que está em volta.

Folha: *A ideia é criar um certo estranhamento para que haja integração com o espaço?*

Serra: Esse espaço foi organizado para valorizar o desenho da arquitetura, mas pode não funcionar com todo mundo. Tem gente que vai dizer que não entendeu nada, que é uma arte vazia. Mas acredito que até mesmo as pessoas que não gostarem, elas vão olhar e olhar de novo e se perguntar: o que está acontecendo aqui? Isso para mim é um impacto da arte e já vale a pena.

Folha: *A sua obra é uma forma de evitar a comercialização da arte, os marchands e a propaganda?*

Serra: Minha arte não diz respeito à compra e à venda. Só quero que as pessoas entrem e vejam. A comercialização de peças para colecionadores não me interessa.

Folha: *Como o Sr. Entende a relação entre esses círculos e suas esculturas públicas?*

Serra: O local sempre determina que tipo de trabalho eu vou fazer. Nas ruas, tento reorientar e rearticular o espaço, concentrar a atenção para um local, chamar as pessoas para passarem perto da obra ou até dentro dela. Fico feliz por colocar um pouco de arte na loucura do dia a dia.

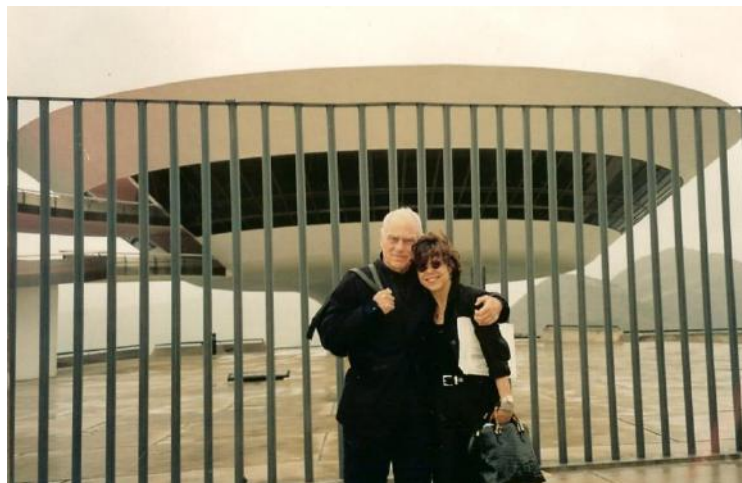
Folha: *O Sr. Acha que suas obras podem interferir positivamente na relação do homem com a cidade?*

Serra: Minhas peças representam o pensamento que não existe. Uma reflexão sobre o espaço que não existe. Elas alertam para edificações e detalhes urbanos aos quais antes as pessoas nem sequer prestavam atenção. E a cidade fica mais humana, mais artística. A mistura de diferentes estilos de obras nas ruas de uma cidade representa o tempo e a história que aquele lugar já viveu. (ARTES PLÁSTICAS: SERRA, 1997).

Esta entrevista traduz as preocupações estéticas e humanas que o artista tem em relação às suas obras, o público e os espaços, apesar do script do entrevistador não buscar acrescentar e incrementar a presença do artista e a realização da obra no Agaó. Para Serra tudo estava interligado. Um dependia do outro. Neste ponto é importante pensar também que não há pretensões do artista em dominar a visão do público ou em delimitar e conceituar os pensamentos alheios. Mas, por outro lado, o artista desejava chamar a atenção do público para novas experiências visuais tendo em vista de que as verdades são questionáveis e o que o outro vê, pensa e percebe também. O ponto chave está focado no resultado desse encontro, seja ele positivo ou não. Serra, além disso, está preocupado com o debate de opiniões sobre as esferas que compõe o universo da arte, seja ela dentro ou fora das instituições. E, no campo ampliado proposto pelo artista, o mínimo

contato do desenho ou da pintura é o ponto. Estes, distribuídos no edifício tão impregnado de história e localizado em tal região acionam e tencionam a transitoriedade e fixidez do transeunte/espectador. A última fala de Serra neste trecho de entrevista diz respeito a uma cidade mais humana e mais artística e a importância de ter sua história contada através de sua arquitetura. A região do Saara, trazida nesta pesquisa em outra oportunidade, ilustra, sem reservas, e ao mesmo tempo com poesia esse apontamento de Serra.

Figura 30: Richard Serra e Vanda Mangia Klabim em visita ao Museu de Arte Contemporânea, 1997.



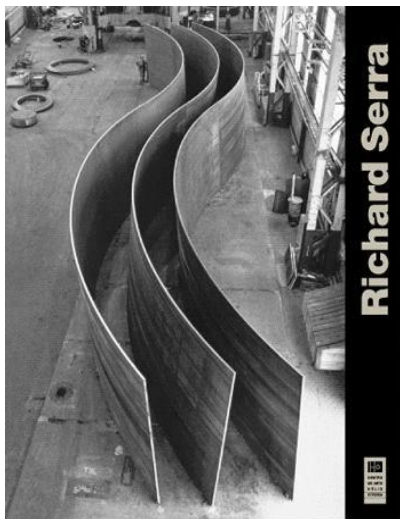
Fonte: <http://www.40forever.com.br/richard-serra-no-quatar-por-vanda-klabin/>

Serra disse que a solução encontrada para essa exposição (os enormes círculos negros) derivou da análise das formas do Rio de Janeiro, onde o artista pode ver espaços sinuosos e circulares em diversos pontos da cidade e quando olhamos os trabalhos do arquiteto Oscar Niemayer no qual Serra esteve em contato fica claro as influências que o artista sofreu durante sua pesquisa. O próprio Museu de Arte Contemporânea (MAC), projeto do arquiteto, visitado por Serra é um exemplo que torna válida a opinião do artista dada sua complexidade de formas circulares.

O círculo é sem dúvida uma forma geométrica bastante curiosa dada a sua proximidade ao orgânico e a perfeição. Encontramos esta forma

geométrica na natureza com facilidade (o miolo de uma flor, os astros, as células). A figura do círculo também nos remete à ideia de encontro e, talvez, esse seja o ponto chave do resultado do projeto. Todos estão conectados, nessa lógica circular não se sabem onde começa nem tão pouco onde terminar cada segmento. Todos são importantes. Não podemos deixar de mencionar que os movimentos artísticos ligados ao construtivismo fizeram uso desta forma por diversas vezes dado a simplicidade e objetividade que a mesma traduz.

Figura 31: Capa do catálogo biográfico de Richard Serra produzido pelo CMAHO, 1997/1998.



Fonte: Acervo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

Figura 32: Formulário enviado para editora em ocasião da produção do catálogo Richard Serra, 1997.

FORMULÁRIO PARA CATALOGAÇÃO NA FONTE
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

INFORMAÇÕES PARA EDITOR

Enviar sempre: folha de rosto e o verso desta página; capa (se for possível); prova completa do livro, isto é: conteúdo, ou resumo, prefácio, introdução etc.; índice remissivo e bibliografia (quando houver); cópia da orçã (quando houver). Caso a obra seja uma nova edição, ou impressão, indicar no próprio livro as modificações sofridas.

OBS.: Todo o material remetido deve ser cópia fiel do livro que vai ser editado.

ATENÇÃO: as informações que constam do material enviado não precisam ser dadas no formulário.

Data da remessa: 20 de outubro/97 Cidade/hedo: RIO DE JANEIRO
Nome da editora: EDITORA SERRA HILUOTICA/telefone(s): 232 22 13
Nome do responsável pelos dados: TERUJUNDA JUNIOR

1. AUTOR(es): VERA MANGIA KLABIN (organizadora)
RICHARD SERRA

Nome(s) completo(s) do(s) autor(es), ou do(s) responsável(es), compilador(es), organizador(es) etc:

VERA MANGIA KLABIN:
1.1 DATAS: Nascimento 1947, morte _____, nacionalidade BRASILEIRA
RICHARD SERRA 1938 _____, nacionalidade: BRASILEIRO

2. TÍTULO: RICHARD SERRA

2.1 Substituto (quando houver): _____

2.2 Título original da obra (quando houver): _____

Indicar no livro (por exemplo) na folha de rosto [Tradução de: _____]

Título original
[Data da publicação, copyright da edição original _____]

NOME(S) DO(S) TRADUTOR(ES); ILUSTRADOR(ES) na obra
Ex: Na folha de rosto: Tradução de: _____, ilustração de: _____
No verso da folha de rosto: Traduzido por: _____, ilustrado por: _____

Fonte: Acervo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

Ao fazer as observações a respeito da trajetória da Praça Tiradentes, da Região do Saara e agora da exposição Rio Rounds foi possível pensar em uma comparação com os apontamentos de Robert Smithson no relato “um Passeio pelos Monumentos de Passaic” que se passa no dia 30 de setembro de 1967, um sábado. Dada a proximidade geracional entre Serra e Smithson e a ambiência dos experimentalismos nas cidades e territórios, ativamos esta relação. Nesta ocasião, Smithson relata uma visita a Passaic (Nova Jersey), cidade de seu nascimento, onde ele fala do seu dia com preciosidade de detalhes. Como se tivesse em suas mãos um termômetro que oscilava frequentemente de temperatura. Ele relata um dia comum e aparentemente desinteressante através de uma narrativa que transforma a viagem em uma aventura mágica a um lugar fantasticamente decadente. O extraordinário se dá exatamente a partir dos aspectos negativos daquele lugar.

A resignificação que Smithson dá a Passaic não é tola nem tão pouco despreziosa. Ele sabia exatamente o que estava fazendo e o que estava

propondo. Ao intitular os objetos encontrados pelo caminho como “monumentos” ele estava questionando e pondo em cheque tudo aquilo é nomeado como arte e também questionando a autoridade daquele que o nomeia.

Por outro lado Smithson também traz um olhar poético para a simplicidade decaída das coisas. Ele tira o urbano mais prosaico do lugar comum e o eleva a patamares audaciosos. Também, neste caso, é possível um questionamento sobre a escala de valores que a sociedade dar as coisas. Seria um edifício comercial mais ou menos importante que um decadente e abandonado prédio do século passado, cuja poesia exala justamente no seu cheiro de velho? Ou a lojinha de souvenir do senhor coreano que fica ali na esquina da Rua Luis de Camões, esta é mais ou menos importante do que o resto das coisas daquele lugar?

O contato e transitoriedade se evidenciam nas obras de Serra em diversos momentos, como por exemplo, no constante diálogo que sua obra faz com os elementos arquitetônicos. Assim como Smithson Serra também bebeu nas fontes do minimalismo, tão difundido entre os artistas norte-americanos. A exposição Rio Rounds trouxe para hall das conversas a simplicidade do movimento circular e a capacidade de Serra em fazer com que sua ocupação não fosse entendida como um corpo estranho naquele lugar. De acordo com Ronaldo Brito: O pensamento construtivista base da experiência de tais relações está expressa na passagem abaixo:

Um contato produtivo com a obra de Richard Serra passa, de saída, pela reavaliação dos fundamentos racionalistas, platônicos, que ainda governam a nossa compreensão da geometria. De fato, o que distingue a nossa assimilação das linguagens construtivas tem sido a maleabilidade intelectual e imaginativa, o fervor afetivo, enfim um inesperado élan corpóreo frente às figuras geométricas. Nossas ousadias e elegâncias, nossas torções fenomenológicas e mesmo nossas aberturas existenciais são, pois, todas elas relativas a essa tradição intelectualista. A escultura de Richard Serra, ao contrário, tem origem numa tradição empirista, anglo-saxônica, que torna desde logo a geometria como saber positivo. Ela é muito mais práxis, modelo de construção, do que contemplação de figuras ideais. O que torna a nossa eventual 'conversão' particularmente proveitosa – senão empatia intuitiva – é que, sob muitos aspectos, Serra vem fazendo com os postulados dessa tradição empirista, com sua vocação pragmática, alguma coisa análoga ao que fazemos com os axiomas do racionalismo europeu – ele os encarna em manobras

problemáticas que desafiam o senso comum formal vigente e instilam um caráter imediatamente vital, até de muda aventura pessoal, à experiência estética. (BRITO, 1997, p.25).

Em outras palavras Brito aponta para o conhecimento empírico tão valorizado por Serra, tanto nesta mostra quanto em outros trabalhos produzidos, como características marcantes do artista. As soluções e resultados presentes nas obras de Serra são frutos de um magnífico e intenso processo de observação e experimentação que tem como importância vital uma análise pautada nos sentidos.

Figura 33: Richard de Serra trabalhando na Exposição Rio Rounds, 1997.



Fonte: <http://www.40forever.com.br/wp-content/uploads/2012/09/P1510933.jpg>

Depois de anos após a exposição Rio Rounds, as formas/imagens de Serra foram apagadas/desfeitas. Recentemente (2014) quando o Agaó passou por um período de reforma outra grande surpresa foi descoberta. Em uma das galerias do primeiro piso foi encontrado mais um dos *Círculos* de Serra. Este estava escondido sob o rebaixamento do teto e era de total desconhecimento dos administradores. A coordenação do Agaó logo tratou de fazer com que esse trabalho fosse exposto ao público. Foi realizado um trabalho de restauração da obra sob a responsabilidade de Ronald Duarte (mestre em História da Arte e também artista plástico), este período de restauração também incluiu as três obras do hall de entrada. Duarte foi

ajudante de Richard de Serra na época da exposição Rio Rounds, por tanto era de seu conhecimento e domínio as técnicas utilizadas por Serra na concepção dos trabalhos.

Figura 34: Rol de entrada do Agaó, foto de Gê Vasconcelos, 2014.



Fonte: acervo do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica.

A exposição de Richard Serra marcou significativamente a trajetória do Agaó, seu legado levou e ainda leva o público ao questionamento. O que esse círculo tem a ver com a exposição em cartaz? Ou, esse círculo faz parte dessa exposição? Durante as visitas o público percebe as obras de Serra e as mais surpreendentes explicações surgem a respeito delas. Esta mostra também teve uma repercussão bastante expressiva nos veículos de mídias (Revista Bravo 1997, Jornal do Brasil abril de 1997, Folha de São Paulo 02 de dezembro de 1997, Gazeta Mercantil Janeiro de 1998, Revista Veja 03 de dezembro de 1997, Caderno Cultura 15 de novembro de 1997). Este fato demonstra o quanto essa exposição foi importante para a trajetória da instituição e como o Agaó estava sendo projetado publicamente como referência em arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro. E vale mencionar que ao edifício, já tão marcado por narrativas oscilantes e porque não emocionantes, foi adicionado mais uma camada de história visual.

Figura 35: Exposição *Miragens*, 2017.



Fonte: Acervo Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica

Figura 36: Exposição *Miragens*, 2017.



Fonte: Acervo do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica

A sala totalmente branca e sem interferências foi descartada e em seu lugar foi posto uma interrogação que dura e persiste ao contrário das obras de Oiticica no território do Agaó, que aqui não cabe julgar os motivos e razões que as fizeram deixar essa Instituição. Fato é que suas obras não estão mais aqui, mas a camaradagem sim. Hélio Oiticica deu lugar a Richard Serra. A poética de Oiticica persiste justamente na irreverência que esse constrangimento pode trazer. Assim como as pessoas ao visitar a Praça Tiradentes se perguntam onde está a estátua do mártir da inconfidência, aqui no Agaó os visitantes vez por outra surgem querendo conhecer os *Parangolés* de Oiticica.

Figura 37: Hélio Oiticica.



Fonte: <https://revistacaliban.net/h%C3%A9lio-oiticica-a-arte-de-se-retirar-atirar-se-subir-descer-gingar-jogar-como-uma-das-belas-1d6d23d0f467>

5. EXPOSIÇÃO IOLE DE FREITAS

Na proposição do Agaó, sob a gestão de Paulo Sergio Duarte no fim dos anos de 1990, houve importantes mostras que colocaram o Centro no mapa do sistema de artes carioca. E ligada à temática proposta, destaco a Exposição Iole de Freitas da artista Iole Antunes de Freitas, cuja interferência no tecido/carne do prédio do Centro, em alguma medida, revela similitude com *Rio Rounds*.

Um breve preâmbulo biográfico. A artista nascida em Belo Horizonte - MG (1945) trabalha escultura, gravura, *site specific*, podendo ser considerada artista multimídia e etc. Teve sua formação em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro.

A exposição *Iole de Freitas*, realizada em 18 de maio a 06 de agosto de 2000, nomeada com seu próprio nome não se tratou de uma biografia da artista, mas sim de um resultado do processo estrutural que foi pensado e desenvolvido especificamente para ocupar o espaço do Agaó. Todas as peças que formam uma única obra, dentro e fora do prédio – desdobramento da nossa expressão construtivista oriunda da plasticidade dos neoconcretos - foram criadas para essa mostra. Importa mencionar que esse comportamento não foi restrito somente às exposições *Iole de Freitas* e *Rio Rounds*, anteriormente mencionada, boa parte dos outros artistas que expuseram no Agaó (meados dos anos 1990 e início de 2000) também produziram obras inéditas, como no caso de Amilcar de Castro (1999) e Lygia Pape (2001) como especifica as citações (colhidas dos catálogos das exposições *Amilcar de Castro* e *Lygia Pape*) a baixo. Neste sentido podemos apontar a criação desse novo Centro Cultural na cidade do Rio de Janeiro como um forte mecanismo promotor da arte contemporânea e do fomento de discussões sobre esse tema durante esses anos.

Apresentando quatro obras inéditas, realizadas especialmente para o espaço do Centro de Arte Hélio Oiticica, esta mostra reafirma o vigor e a energia que caracterizam a obra de Lygia Pape e marca o retorno deste Centro de Arte às questões fundamentais da produção de Hélio Oiticica. (FERREIRA, Fábio, 2001 p. 4).

E ainda:

O Centro de Arte Hélio Oiticica tem o orgulho e o prazer de apresentar ao público da cidade do Rio de Janeiro toda a vitalidade da obra de Amílcar de Castro, mostrando uma seleção de trabalhos recentes e inéditos, realizados especialmente para esta ocasião. (SEVERO, Helena, 2000, p. 3).

Houve no Agaó uma mesa de redonda - expressando o contexto comunicativo da instituição naquele momento -, datada em 06 de julho de 2000, que abordou a exposição. Neste mesmo dia houve o lançamento do catálogo. O evento contou com a presença de quatro palestrantes e a artista: Paulo Sergio Duarte, diretor do Agaó na época; Paulo Venâncio; Rodrigo Naves e Sônia Salzstein.

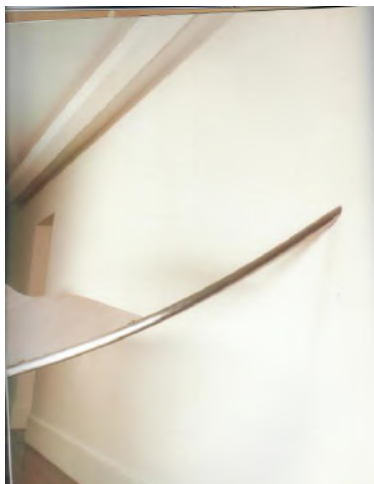
A escultura (*site specific*) de Iole de Freitas presente nesta mostra pode ser entendida como reflexo da difusão das correntes europeias e os movimentos de vanguarda aqui no Brasil e todo o seu desenrolar. O Neoconcretismo – tornou público sua opção pela retomada da subjetividade - traçando de maneira irreversível a ruptura com o movimento concreto. As esculturas – tubos de aços e acrílicos - de Freitas tiveram uma preocupação marcante com o movimento e deslocamento transitando entre um espaço e outro e algumas vezes extrapolando os limites arquitetônicos. Talvez pudéssemos entendê-las como um projeto – que faz uso de linhas – costurando o edifício, fundindo-se em linha, desenho, projeto e edifício. As barreiras ignoradas por sua obra acabaram por assim dizer se tornando parte dela sem possibilidades de separações. A artista disse ter focado seu ponto de interesse no efeito translúcido. Ela não queria a transparência ela desejou a translucidez (FREITAS, Iole, 1999).

Figura 38: Exposição Iole de Freitas, 2000.



Fonte: Catálogo da exposição Iole de Freitas.

Figura 39: Exposição Iole de Freitas, 2000. Figura 40: Catálogo da exposição Iole de Freitas, 2000.



Fonte: Catálogo da exposição Iole de Freitas.

As formas sinuosas e envolventes que aqui deixam transparecer a partir da sutileza do branco, a rigidez dos tubos de aço e as provocações do vermelho projetadas dentro e fora do Agaó funcionaram como um todo - sincronicamente. Neste sentido podemos pensar que a obra não existiria sozinha, o prédio e tudo o que há e também fora dele fizeram parte desse

trabalho isso sem deixar de incluir o espectador e a artista neste conjunto. Todos esses elementos se conectam com a estética fenomenológica do francês Maurice Merleau-Ponty e o seu combate às dicotomias. Para o autor não há separação entre o artista e sua obra nem tão pouco entre a obra e o espectador. Em *Fenomenologia da Percepção* Merleau-Ponty faz uma observação a respeito do mundo. Ele diz não percebê-lo como um objeto no qual tenha uma carta de constituição, mas sim como o meio natural e o campo de todo o seu pensamento e de todas as suas percepções explícitas (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6). Tal concepção foi assumida de forma natural pelos Neoconcretos, origem das experimentações artísticas no contexto brasileiro e, evidentemente, vinculada a Hélio Oiticica, afinal, trata-se do Agaó.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa. (Manifesto Neoconcreto, 1959, p.3).

De acordo com esse pensamento o trabalho de Iole de Freitas tende a tanger na esfera pública com suas partes inseparáveis. “Não é possível imaginá-lo ocupando outros espaços” menciona Paulo Sérgio Duarte (DUARTE, 2000, p.5) que, além disso, propõe um diálogo sobre a não existência desse trabalho em outro lugar. Uma vez que tudo o que há ali, todos os elementos urbanos daquele lugar estão conectados e ajudaram a compor a obra. Acrescenta Duarte “A obra morreria, certamente, fora dali e renasceria diferente de tudo o que foi enquanto esteve presente naquele lugar” (DUARTE, 2000, p. 5).

A artista afirma ter fortes ligações com o construtivismo russo – assim como vários outros artistas brasileiros que também reunidos sob a influência do projeto construtivo e mais à frente com o neoconcretismo – constituíram movimentos que contribuíram de maneira crítica e potente no desenrolar da arte brasileira. Outra fonte de inspiração deste trabalho deve-se a arquitetura brasileira. A artista afirma que as curvas sinuosas presentes neste trabalho têm

inspirações nas obras do arquiteto Oscar Niemeyer. Não é á toa que tanto Freitas quanto Serra se deixou envolver pelas formas sinuosas de Niemeyer. O arquiteto é uma referência no que diz respeito à arquitetura moderna.

Outro dado importante foi o uso da cor. "Sempre usei chapas de cobre, latão, e com seus processos de oxidação. Agora tive vontade de usar a cor e desde o início quis o vermelho". Diz a artista em entrevista a Folha de São Paulo (IOLE DE FREITAS MOSTRA OBRAS INÉDITAS, 2000).

Figuras 41, 42 e 43: Exposição Iole de Freitas, 2000.



Fonte: catálogo da exposição Iole de Freitas

O movimento proposto pelas formas de Iole de Freitas nos remete ao verbo deambular. O olho precisa de fato caminhar pelas curvas, caminhar em torno em delas. Pensando no espaço da rua por onde escapa a obra surge um outro curioso e interessante verbo descrito tão bem pelo escritor João do Rio "Flanar".

... A musa de Horácio, à pé, não fez outra coisa nos quarteirões de Roma. Sterne e Hoffmann proclamavam-lhe a profunda virtude, e Balzac todos os seus preciosos achados flanando. Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, é ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina... (RIO, João do, 1998, p. 2).

Aqui vemos que este verbo também cabe para as cenas teatrais de Freitas. Ao ter saído do espaço restrito a artista magnetizou o transeunte de passagem. Criaram-se novas rotas para os olhares curiosos da rua e das janelas. Sua dança construiu pensamentos e falas. Seu trabalho contribuiu de modo monumental para a desordem natural das coisas no perímetro urbano. Outros movimentos importantes experimentado neste trabalho foram a liberdade e a autonomia do pensamento não verbal - colocado como desafio de se pensar através de imagens.

O transbordamento da obra, o transbordamento do limite entre as esferas público e privado transcendendo, por assim dizer, as possibilidades arquitetônicas acabou, de certo modo, colocando dentro do espaço quem estava fora e vice e versa e neste sentido podemos pensar em uma maior abertura da arte, pois mesmo de fora e mesmo sem ultrapassar as barreiras invisíveis, que afasta boa parte das pessoas dos equipamentos culturais da cidade, o público pode e desejou ver a escultura de Iole de Freitas.

Figura 44: Exposição Iole de Freitas, 2000.



Fonte: Catálogo da exposição Iole de Freitas.

Marisa Flório Cezar fala sobre a igualdade na produção e percepção da obra. A autora esclarece que cada pessoa tem o seu próprio modo de perceber o mundo a sua volta e que cada indivíduo tem um tipo de

sensibilidade e reação as coisas. Com base nisso tornasse inquestionável o fato de que qualquer pessoa possa experimentar as sensações que uma obra de arte pode causar independentemente de seu contexto cultural. A proposta da autora é problematizar as hierarquias da produção de arte e do pensamento estético. Segundo ela, todos têm direitos, qualquer pessoa pode exprimir um pensamento sobre uma obra sem precisar de autorização para fazer isso e nem tão pouco ter que se preocupar com “certos” e “errados” (CEZAR, 2014, p.71). Tal proposição nas artes visuais é sempre bem-vinda!

6. CONCLUSÃO

O desenvolvimento dessa pesquisa possibilitou contribuir com o meio acadêmico através de uma análise do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica conjugada à história desta instituição, bem como, dialogando com as regiões marginalizadas do seu entorno. E, por isso, foi possível avaliar a importância das reformulações no setor de atendimento ao público desta instituição e sua própria importância para a sociedade em geral.

Contar a história do prédio que abriga o Agaó e relatar o início da trajetória institucional deste lugar foi de suma importância para contextualizarmos esta pesquisa. E mais à frente quando trouxemos seus vizinhos, a região do Saara e a Praça Tiradentes e o desenrolar histórico desses dois lugares, identificamos a potente trama cultural existente entre eles e o Agaó. As dificuldades sociais vividas diariamente somam-se aos elos que unem e o que acentuam suas singularidades.

Ainda observando as ações desenvolvidas no Agaó durante anos de 2013 e 2014, principalmente nas reformulações que esta instituição passou, seja no âmbito físico (como no caso da criação da sala estudo e pesquisas onde estão disponíveis ao público o acervo documental desta instituição) ou no caso das reformulações de caráter ideológico (as novas ideias para o atendimento ao público) foi possível identificá-lo como uma instituição, que mesmo com suas limitações, coloca-se fundamental para toda a população, pois suas ações visam um enriquecimento artístico, cultural e contemporâneo de ambos os lados, prestigiando a todas as camadas sociais.

O Projeto Escola e Museu e o Projeto Circulando foram uma excelente oportunidade para a equipe de atendimento ao público pôr em prática tudo o que se havia pensado e discutido durante os momentos de estudos e pesquisa. Momentos que antecederam a abertura dos trabalhos de visitação. E, sem reservas, pode-se associá-los, ainda que intuitivamente, aos movimentos da arte contemporânea. O ponto central dessas reformulações esteve pautado na importância do visitante como agente autônomo e pensante. A voz da instituição foi posta em segundo plano, e em lugar disso foi estimulado e valorizado a opinião do público.

As exposições de Richard Serra e Iole de Freitas também mencionadas neste trabalho serviram para ilustrar a importância dessa instituição no campo das artes visuais durante o início de sua trajetória e o seu legado remanescente na atualidade. Assim como, a atuação convergente entre projetos educacionais pautados na curiosidade e escuta (FREIRE, 1935, p. 35) e as proposições dos dois artistas que, em certa medida, buscaram instigar o olhar do espectador e a experiência do espaço, tão impregnado de história. Estas duas mostras reafirmam a efervescência das ações do Agaó em seus anos iniciais contribuindo, de maneira significativa, para o fomento da arte contemporânea como um todo. Tanto Freitas quanto Serra dialogaram com a arquitetura do Agaó e o seu entorno. Este fato reforçou para nós a importância dos nós que enlaçam o Agaó aos seus vizinhos. Também nesta passagem foi possível abordarmos questões importantes sobre os movimentos artísticos que influenciaram esses dois artistas e tantos outros no desenrolar da arte contemporânea no Brasil e fora dele.

A Pesquisa do instituto Datafolha sobre os hábitos culturais dos cariocas realizada durante o ano de 2013 serviu como um excelente recurso para entendermos por qual motivo as classes menos favorecidas socialmente e economicamente não se fazem presentes nos equipamentos culturais da cidade. A partir disso a equipe de atendimento ao público pode trabalhar especificamente a aproximação desse público e despertar neles o sentimento de apropriação desses espaços.

Os estudos de Paulo Freire consolidaram o embasamento teórico e nos auxiliou no entendimento do outro como indivíduo capaz e autônomo e também despertou nossa atenção para importância do estímulo à criatividade dada sua importância vital.

Em Conceitos-chaves-de-museologia, outro recurso teórico, foi possível questionar o papel do mediador cultural bem como os conceitos de educação, arte e liberdade. Conceitos estes tão importantes no desenrolar das reformulações no atendimento ao público no Agaó durante os anos de 2013 e 2014.

Outra ferramenta de extraordinária potência para este trabalho foram os momentos de diálogos e debates desenvolvidos com pessoas que atuam em setores que envolvem arte e educação nos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro e os próprios visitantes do Agaó. A partir dessas conversas foi possível identificar alguns pontos favoráveis para serem aplicados no atendimento ao público. E sobre tudo foi possível analisarmos a importância da fala de cada indivíduo.

Para finalizarmos apontamos com total relevância a decisão do Agaó de não ignorar sua história institucional, assim como suas fragilidades sociais e de seus vizinhos e a tentativa de diminuir as distâncias evidenciadas entre o universo das artes visuais e as pessoas menos favorecidas socialmente e economicamente. Este fato deve ser um exemplo a ser seguido pelos demais equipamentos culturais da Cidade do Rio de Janeiro. Ainda neste seguimento foi possível chegarmos ao entendimento de que nenhuma instituição pública caminha sozinha e que o seu entorno bem como as pessoas devem ser levados em consideração no que se refere às propostas de atendimento ao público.

Por último, vale ressaltar a importância de mais estudos sobre os equipamentos culturais da Cidade do Rio de Janeiro e sua relevância para a população. No caso desta pesquisa o que foi tratado aqui se refere somente a uma pequena parcela desta instituição, ainda há muito mais a ser pesquisado e levado ao conhecimento do público. Também cabe o estímulo de pesquisas que auxiliem as políticas públicas no desenvolvimento de projetos culturais de caráter integrador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTES PLÁSTICAS: SERRA. Folha de São Paulo. Entrevista Concedida a Fernando Oliva. São Paulo. Dez. de 1997.

BUREN, Daniel. Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000). 1ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

CARVALHO, J. M. de. Formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CEZAR, Marisa F. Nós, o Outro, o Distante na Arte Contemporânea Brasileira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

CONSTRUTIVISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3780/construtivismo>>. Acesso em: 07 de Mai. 2017.

DESVALLÉES , André e MAIRESSE, François (editores); Bruno B. Soares e Marília X. Cury (tradução e comentários). Conceitos-chaves de Museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura de SP, 2013.

DIRETORA CENTRO MUNICIPAL HÉLIO OITICICA QUER DIVULGAR OBRAS DE OITICICA SALVAS DE INCÊNDIO. CHIARINI, Adriana. Disponível em: <http://frequentarosincorporais.blogspot.com.br/2009/10/diretora-centro-municipal-helio.html>. Acesso em: 07 de Mai. 2017.

Disponível em : <<https://www.facebook.com/CMA.HelioOitica/>>. Acessado em: 30 de Jul. de 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Folha do Amanhã S.A, 18 de mai. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200024.html> Acesso em : 29 de nov. 2017.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1968.

FREITAS, Iole. et al . Iole de Freitas. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ultra-Set Editora Ltda, 2000.

IOLE DE FREITAS MOSTRA OBRAS INÉDITAS. Folha de São Paulo. São Paulo. Mai. de 2000.

MINIMALISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3229/minimalismo>>. Acesso em: 07 de Mai. 2017.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

NEOCONCRETISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>>. Acesso em: 07 de Mai. 2017.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSCAR Niemeyer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa431/oscar-niemeyer>>. Acesso em: 02 de Jun. 2018.

OS MELHORES DAS ARTES VISUAIS EM 1994 E 2004. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-melhores-das-artes-visuais-em-1994-2004-14880179>>. Acesso em: 02 de Agost. de 2018.

PEREIRA, Edimilson de A. Malungos na Escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação. 2ª edição. São Paulo: Paulinas, 2017.

PONTY, Maurice M. Fenomenologia da Percepção. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RICHARD SERRA E SUA SEVEN, NO CATAR, POR VANDA KLABIN!. Disponível em: www.40forever.com.br/richard-serra-no-quatar-por-vanda-klabin/. Acesso em 30 de nov. 2017.

RICHARD SERRA O MINIMALISTA DO MONUMENTAL. Revista Bravo. São Paulo. Dez. 1997.

RICHARD Serra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25208/richard-serra>>. Acesso em: 07 de Mai. 2017.

RIO, João do. A Alma Encantadora das Ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEARA, Berenice. Guia de Roteiros do Rio Antigo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Copyright Infoglobo Comunicações Ltda, 2014.

UM NOVO POLO CULTURAL. Jornal do Brasil. Entrevista concedida à Roberta Oliveira. Rio de Janeiro. Abril de 1997.

UM PASSEIO PELOS MONUMENTOS DE PASSAIC, NEW JERSEY. ROBERT SMITHSON. Disponível em: http://www.academia.edu/4145353/Um_passeio_pelos_monumentos_de_Passaic_New_Jersey._Robert_Smithson. Acessado em: 15 de Agos. 2017

WORCMAN, Susane. Saara: cantos do rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.